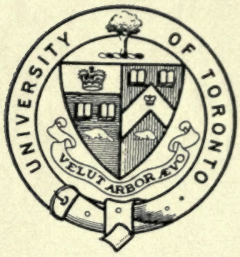

Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by
ESTATE OF THE LATE
PROFESSOR J. E. SHAW

CARLO GOLDONI

auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts.

Inauguraldissertation der philosophischen Fakultät
Sekt. I der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Der Fakultät zur Zensur eingereicht
am 25. Oktober 1909
von

LUDWIG MATHAR.

MONTJOIE
Buchdruckerei P. Weiss Erben.
MCMX.

Genehmigt auf Antrag der Herren
Professoren Dr. FRANZ MUNCKER
und Dr. HERMANN PAUL.

LIBRARY
MAR 22 1963
UNIVERSITY OF TORONTO
833270

PQ
4700
M3

Meinen Eltern in Dankbarkeit und Liebe, meiner Braut in herzlicher Zuneigung gewidmet.

Lebenslauf.

Der Verfasser der Dissertation, Joseph Carl Ludwig Mathar, wurde am 5. Juni 1882 zu Montjoie bei Aachen als Sohn des Kaufmanns Tilmann Mathar geboren. Nachdem ich die höhere Knabenschule meines Heimatortes absolviert hatte, besuchte ich für ein Jahr das Alumnat der Benediktiner von San Paolo fuori le mura in Rom, wo ich mich zuerst mit italienischer Literatur beschäftigte. Nach zweijährigem Aufenthalte am Königlichen Gymnasium in Münstereifel trat ich in die Prima des Kaiser-Karls-Gymnasiums zu Aachen ein, wo ich zu Ostern 1903 die Reifeprüfung bestand. Darauf studierte ich Neuere Sprachen und Geschichte von Ostern 1903 bis Herbst 1903 in Freiburg i. Br., von Herbst 1903 bis Herbst 1904 in München, wo ich den Seminaren der Herren Professoren Dr. Muncker und Paul angehörte. Nach einem halbjährigen Studium an der Sorbonne in Paris besuchte ich von Ostern 1905 bis Ostern 1907 die Universität Bonn, wo ich am 9. November 1907 die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ablegte. Von April 1908 bis April 1909 genügte ich meiner einjährigen Dienstzeit beim I. R. Nr. 160 in Bonn und trat darauf in das pädagogische Seminar des Städtischen Gymnasiums und Realgymnasiums in der Kreuzgasse zu Cöln ein. Am 10. Dezember 1909 bestand ich das Examen rigorosum bei der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität in München magna cum laude.

Vorwort.

In vorliegender Dissertation hat der Verfasser sich bemüht, einen Überblick über den Einfluß des italienischen Lustspieldichters auf das deutsche Theater des achtzehnten Jahrhunderts zu geben, ohne auf erschöpfende Darstellung Anspruch machen zu können.

Zu großem Danke fühle ich mich Herrn Professor Dr. Franz Muncker in München verpflichtet, der mir in überaus liebevoller Weise mit gütigem Rat zur Seite gestanden hat. Auch den Verwaltungen der Königlichen Bibliotheken von Berlin, Bonn, Dresden, Halle, Kiel und München, der Herzoglichen Bibliothek Gotha, der Landesbibliothek Karlsruhe, der Bibliothek der Generalintendantur Berlin, der Stadtbibliotheken in Breslau, Danzig und Hamburg und der Bibliothek des Britischen Museums in London spreche ich für die freundliche Überlassung von reichem Material meinen Dank aus.

MONTJOIE, bei Aachen, im Sommer 1910.

LUDWIG MATHAR.

Literatur.

1. Übersetzungen und Nachahmungen
in chronologischer Reihenfolge.

1) Der Leutansetzer, oder die stolzeArmuth; Ein Lustspiel in drey Aufzügen: dem Italienischen des Herrn Goldoni nachgeahmet, von Friedrich Wilhelm Weisker; und auf dem Kaiserlich Königlich privilegierten deutschen Theater zu Wien aufgeführet im Brachmonate 1760.

11. Band (1767) von:

Neue Sammlung von Schauspielen, welche auf der Kaiserlich Königlich privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführet werden. Wien, zu finden in dem Kraußischen Buchladen, nächst der Kaiserl. Königl. Burg. — 11 Bände 1764—1767.

British Museum 11747 g[1]

2) Die Zwey Zwillinge, Eine von dem berühmten Advokaten zu Venedig, Sigr. Carlo Goldoni, verfertigte Comödie, aus dem Italienischen desselben Auf das Wiennerische Theater übersetzet und eingerichtet von Heubel, Wienn, Zu finden bey Joh. Paul Krauß, nächst der Kaiserlichen Königl. Burg das Gewölb habend, 1756. — 6. Teil von:

Die deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern. Wien, bey Johann Paul Krauß, in seinem Gewölb, nächst der Kaiserl. Königl. Burg 1761—64. — Berlin, Kœnigliche Bibliothek Yp 5882.

(Yp 5882 enthält Teil 1—8) (Yp 5882a den 11. Teil)

3) Die schlaue Wittib, eine, von dem berühmten Advokaten zu Venedig Sigr. Carl Goldoni verfertigte galante Komödie, aus dem Italienischen desselben auf das Wienerische Theater übersetzet und eingerichtet von J. A. D. S. [Salazar?] Zu finden in Krausens Buchladen, nächst der Kaiserl. Königl. Burg 1756. — 6. Teil der Sammlung unter 2.

4) Pamela, oder: Die belohnte Tugend. Ein Lustspiel in drey Handlungen aus dem Italiänischen des Herrn D. Carl Goldoni übersetzet. Danzig, 1756.

British Museum 11746 df. 37. (4).

5) Die Engeländische Pamela, ein Lustspiel von drey Aufzügen; dem Italienischen des Herrn Carl Goldoni nachgeahmet und für die Kaiserl. Kön. privilegierte Schaubühne zu Wien eingerichtet von Friedrich Wilhelm Weisker. — 7. Teil (1758) der Sammlung unter 2)

6) Der Venezianische Advokat Ein von dem Hn. Sig. Carlo Goldoni verfertigtes Lust-Spiel von drey Aufzügen aus dem Italienischen desselben vor das Wienerische Deutsche Theater übersetzet und eingerichtet von Johann Georg Heubel Theatral-Secretarius. Wien, zu finden in Krausens Buchladen nächst der Kaiserl. Königl. Burg 1758. — 7. Teil der Sammlung unter 2)

7) Die Persianische Braut, Ein Schauspiel des Herrn Doktor Carl Goldoni von fünf Aufzügen. Aus dem Italienischen desselben nachgeahmet, und an dem Glorreichen Allerhöchsten Geburtsfeste Sr. Röm. Kaiserl. Majestät Francisci In Germanien, und zu Jerusalem Königs etc. etc. Aufgeführet zu Wienn Auf dem Kaiserl. Königl. privilegierten Stadttheater nächst dem Kärntnerthor im Jahr 1759. Wienn Zu finden etc. — 11. Teil der Sammlung unter 2)

8) Der Cavalier und die Dame, oder: Die zwey gleich edlen Seelen, ein Lustspiel, aus dem Italienischen des Herrn Goldoni übersetzet. Wienn, Zu finden bey Johann Paul Krauß, nächst der Kaiserl. Königl. Burg das Gewölb habend. 1791. — 6. Teil der Sammlung unter 2).

9) Die zärtliche Ehefrau. Eine Komödie von drey Aufzügen. Aus dem Italienischen des Herrn Goldoni übersetzt. Wie sie auf dem Kochischen Theater aufgeführet worden. Leipzig, bey Carl Friedrich Schneidern. 1776. — British Museum 11747 ee. 3.

10) Commœdia Nuova Tradotta Dell. Sign. D. Goldoni Intitolata: Die kluge Ehefrau. Aufgeführt auf dem kaiserl. königl. privilegierten Theater. Wien, zu finden in dem Krausischen Buchladen, nächst der kaiserl. königl Burg 1762. — 11. Teil der Sammlung unter 2)

11) Die verehlichte Pamela. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. An dem Glorreichen Allerhöchsten Namensfeste Ihrer Königlichen Hoheit der Durchlauchtigsten Frauen FRAUEN Isabellen Kronprinzessinn zu Hungarn und Böheim, etc. etc. etc. Aufgeführet zu Wien auf der kais. königl. privilegierten Schaubühne den 19 des Wintermonats. Aus dem Italiänischen des berühmten Dr. C. Goldoni übersetzt von G. v. L===s. Zu finden in dem Krausischen Buchladen nächst der k. k. Burg 1763. — Band 3 von Sammlung unter 1)

12) Die verliebten Zänker. An dem Glorreichen Allerhöchsten Namensfeste Sr. Röm. Kaiserl. Majestät Francisci in Germanien und zu Jerusalem König etc. Aufgeführet zu Wien im Jahr 1764. — Bd. 7. (1765) von Sammlung unter 1)

13) Die verstellte Kranke oder der rechtschaffene Arzt. Ein Lustspiel von drey Aufzügen. WIEN gedruckt bey Thomas Edl. von Trattnern kk. Hofbuchdruckeren und Buchhändlern. — Univ. Bibl. München P. Germ. 2310.

14) Der Krieg, oder das Soldatenleben. Ein Lustspiel, nach dem Goldoni. 1770 — Bibl. Regia Monacenis P. O. 770

15) Die gutherzige Kammermagd. Ein Lustspiel von drey Aufzügen, dem Italienischen des Herrn Goldoni nachgeahmet. Aufgeführet zu Wien auf der Kaiserl. Königl. Privilegierten Schaubühne. Wien, Zu finden im Kraußischen Buchladen, nächst der Kaiserl. Königl. Burg 1764. — 11. Teil der Sammlung unter 2)

16) Das rachgierige Kammermädel. Ein Lustspiel von drey Aufzügen, dem Italienischen u. s. w. wie unter 15) . . . 1764 — 11. Teil der Sammlung unter 2)

17) Das Theater. Ein mehrmalen von dem berühmten Sgr. Carlo Goldoni verfertigt-besonders sinnreich-Comisches Stück, aus dem Italienischen übersetzt von J. A. D. S. [Salazar?] Aufgeführet zu Wien auf der Kaiserl. Königl. privilegierten u. s. w. wie unter 15) 1764. — Bd. 5. (1765) der Sammlung in 1

18) Die Familie des Antiquitätensammlers. Ein Lustspiel von drey Aufzügen. Aus dem Italienischen des berühmten Venetianischen Advokatens Goldoni übersetzt. Berlin und Breßlau 1767. — Bibl. Reg. Monac. P. O. Gall. 770.

19) Der Schmeichler, ein Lustspiel in drey Handlungen. Aus dem Italienischen des Herrn Goldoni übersetzet von A. M. R. Frankfurt und Leipzig. In der Metternichischen Buchhandlung 1768.

In der Sammlung: Theater der Deutschen. Eine Sammlung aller seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts für die deutsche Bühne herausgegebenen Werke. — 68. Theil. 1ter Band. Angefangen 1817.

20) Des Herrn Karl Goldoni sämmtliche Lustspiele. 1—9 Teil: Leipzig bey Eisfeld 8° — 10—11 Teil: Leipzig bey Breitkopf und Sohn. 1768—1777. Kœnigliche Öffentliche Bibliothek Dresden. Lit. Ital. A. 921.

21) Das neugierige Frauenzimmer. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, nach dem Goldoni 1770. — Bibl. Reg. Monac. P. O. gall. 770.

22) Der ehrliche Avanturier, ein Lustspiel in drey Aufzügen, nach dem Goldoni, Augsburg bey Kletts Wittwe 8°.

23) Der wohlthätige Murrkopf, ein Schauspiel in ungebundener Rede und drey Aufzügen aus dem Französischen übersetzt. Frankfurt am Mayn mit Andräischen Schriften. 1772. — British Museum 85i! 5 (4)

24) Der gutherzige Murrkopf. Eine freye Uebersetzung des Goldonischen Lustspiels: Le bourru bienfaisant.

In der Sammlung: Neue Schauspiele. Aufgeführt in den kais. königl. Theatern zu Wien. Zweyter Band. Mit Röm. Kais. allergnädigster Freyheit. Preßburg, in der neuen Buchhandlung bey Anton Löwen 1772. Kœnigl. Öffentl. Bibl. Dresden. Lit. Germ. rec. A. 276.

25) Die Liebe unter den Handwerksleuten, eine Operette, aus dem Italiänischen des Herrn Goldoni aufgeführet am Churpfälzischen Hof im Jahr 1772. Mannheim, in der Hof- und Akademie-Buchdruckerei. — British Museum 11747 ee. 4.

26) Der Krieg. Eine komische Oper in drey Akten. Leipzig bey Böhme 1773 und in der Sammlung:

Komische Opern. Berlin und Leipzig, bey Christian Ulrich Ringemacher, 1774. — Stadtbibliothek Breslau n E 3518.

27) Die Dorfdeputierten. Eine komische Oper in drey Aufzügen. — In der vorigen Sammlung.

28) Geschwind, eh es jemand erfährt, oder: Der besondere Zufall — In der Sammlung: Hamburgisches Theater. Zweyter Band. Hamburg 1777. Gedruckt bey J. J. C. Bode, und im Verlag der Theatraldirektion. — British Museum 87. e. 2.

29) Die Holländer: oder: Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht! Ein Lustpiel in drey Aufzügen. Erster Band (1778) der Sammlung: Vermischtes Theater der Ausländer. Zum Gebrauch der deutschen Bühne herausgegeben von J. C. Bock. Leipzig, bey Christian Gottlob Hilscher. Vier Bände 1778—81. — Hamburger Stadtbibliothek, Realcatalog SCa Vol. X p. 149. ib:

30) »Wissenschaft geht vor Schönheit. Ein Lustspiel in drey Aufzügen.« Vermischtes Theater: erster Band 1778.

31) Sind die Verliebten nicht Kinder. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Nach dem italiänischen des Goldoni. Gotha 1778. 8°. British Museum 11715b.

32) Die sanfte Frau. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Nach dem Goldoni. Aufgeführt im kk. Nationaltheater. Wien, zu finden beym Logenmeister 1779.

In: Im Kaiserl. Königl. Nationaltheater aufgeführte Schauspiele. Fünfter Band. Wien, bey Rudolph Gräffer 1783.

Andere Ausgabe: Die sanfte Frau. Lustspiel in drey Aufzügen nach Goldoni. Leipzig 1779. 8° von Joh. Jak. Engel.

33) Paridom Wromtpott, oder: Wer schilt, wird wieder gut. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. In Sammlung unter 29.: Zweyter Band 1779.

34) Das Muttersöhnchen oder der Hofmeister. Ein Lustspiel in drey Aufzügen nach Goldoni. Berlin, bey Arnold Wever, 1780. — Brit. Mus. 11747. ee. 5.

35) Der Weltbürger. Berlin, bey Arnold Wever 1780.

36) Der Hofmeister oder das Muttersöhnchen. Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Nach dem Italienischen des Goldoni. Aufgeführt . . . [wie in 32] . . . 1780.

37) Das Muttersöhnchen auf der Galeere. Ein Lustspiel in drey Aufzügen nach dem Italiänischen des Goldoni fürs deutsche Theater bearbeitet von Johann Georg Karl Giesecke, Schauspieler, gedruckt in der Prodingerschen Buchdruckerei 1787. — Kœnigl. Univ. Bibl. München P. Germ. 2276.

38) Der Diener zweier Herren. Lustspiel in zwei Akten von Goldoni. Stuttgart. Verlag der Expedition der Freya. Carl Hoffmann 1868. — Neudruck in: Klassische Theaterbibliothek aller Nationen. Nr. 38. Brit. Mus. 11747 bb. 38. — Dasselbe Werk 1790 in: Sammlung von Schauspielen für das Hamburgische Theater. Schwerin 1790—94. Vier Bände.

39) Spielerglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach Regnard und Goldoni. 1790. 7. Band von: Deutsche Schaubühne. 43 Bände. Augsburg 1788—1802. Brit. Museum 11745. aa.

40) Die Clausel im Testamente. Die glückliche Erbin.: Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker, Stuttgart. G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung 1887. Dritter Band: Theatralischer Nachlaß.

41) Zwei Herren und ein Diener: in Eduard Blochs Theaterkorrespondenz von W. Friedrich.

42) Der Diener zweier Herren. Lustspiel in zwei Aufzügen von Goldoni [Fr. L. Schröder] Philipp Reclams jun. Universal-Bibliothek 463.

43) Die neugierigen Frauen. Lustspiel in drei Aufzügen von Carlo Goldoni. Aus dem Italienischen übersetzt von Franz Zschech. — Reclam, 620.

44) Der Fächer. Lustspiel in drei Aufzügen von Carlo Goldoni. Deutsch von G. Ritter. Reclam, 674.

45) Der Impresario von Smyrna. Lustspiel in fünf Aufzügen von Carlo Goldoni. Deutsch von Konrad Telmann. Reclam, 1497.

46) Dütschkes Übersetzung von Goldonis Tasso im Programm des Viktoria-Gymnasiums zu Burg 1889.

47) Pamela. Komödie in drei Aufzügen von Carlo Goldoni. Deutsch von Joseph Grünstein. Bearbeitung der Gastspiel-Gesellschaft Eleonore Duse. Reclam, 3148.

48) Mirandolina. (La Locandiera) Lustspiel in drei Aufzügen von Carlo Goldoni. In deutschen Versen frei bearbeitet von Julius R. Haarhaus. Soufflier- und Regiebuch mit einem Dekorationsplan und dem vollständigen Scenarium. Reclam, 3367.

49) Die Neugierigen Frauen. Le Donne curiose. Musikalische Komödie in drei Aufzügen nach Carlo Goldoni von Graf Dr. Luigi Sugana. Deutsch von Hermann Treibler, Musik von Ermanno Wolf-Ferrari. Leipzig, 1903 bei Joseph Weinberger.

2. Kritiken und Berichte von Zeitgenossen
in alphabetischer Folge.

1) Allgemeines deutsches Wochenblatt zur Ehre der Lektür. Erster Theil. Hamburg und Schwerin. Bey Buchenröder und Ritter 1774. [Verf.: Lic. Albrecht Wittenberg, nennt sich selbst u. Bertram Beitrag S. 42] Hamb. Stadtbibl. Realcatal. K D. Vol. I. p 70.

2) Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. Von Januar bis Juni 1773. Erstes Stück. Berlin und Leipzig bey Friedrich Wilhelm Birnstiel 1776. [Verf.: Christian August von Bertram] Kœn. Univ. Bibliothek Kiel, Uhde 229.

3) Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Zweyten Bandes erstes Stück. Zweyte Auflage. Leipzig, verlegts Johann Gottfried Dyck, 1762. Und folgende Bände: Münch. Univ. Bibl. 89 Hist. litt.

4) Billette der Madame F. und Madame R. über die Schuchische Schaubühne. Zweite verbesserte Auflage. Danzig, bey Daniel Ludwig Wedel, 1775. [Verf.: »Gumpertz, aus Königsberg«: Bertram Beitr. S. 78] Hamb. Stadtbibl. Realcatalog ND. Vol. VI. p. 176.

5) Briefe über die Wiener Schaubühne, von v. Sonnenfels. Achtzehnter Brief.

6) Chronologie des deutschen Theaters. 1775. [In der Vorrede nennt sich als Verfasser: Ch. H. Schmid] Vergleiche auch die neue Ausgabe von Legband in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 1.

7) Comödienzettel vom Ackermannschen Theater zu Hamburg. Herzogl. Bibl. Gotha. Rom. F. 2176.

8) Comödienzettel des Kochschen Theaters. Gesammelt von Ekhof. Herzogl. Bibl. Gotha. Rom. F. 2176.

9) Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft. Nach denen in der letzteren Hälfte des Jahres 1757.

XIII

zu Danzig vorgestellten Schauspielen. Danzig 1758. Danziger Stadtbibliothek XV. o. 214.

10) Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, herausgegeben von Herrn Klotz. Zweyter Band, welcher das 5te bis 8te Stück enthält. HALLE bey Johann Justus Gebauer 1768. Münch. Univ. Bibl. Hist. lit. 306.

11) Dramaturgischer Briefwechsel über das Leipziger Theater im Sommer 1779. Herausgegeben von F. W. v. S. [onnenfels] Frankfurt und Leipzig 1780. Univ. Bibl. Halle Yc. 8112.

12) Etwas Dramaturgisches. Einige fliegende Rhapsodieen zur Nachlese aus den Archiven der Erfahrung. Erstes Packet. Hamburg 1774. Landesbibliothek Karlsruhe. Brosch. 1531.

13) Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen und anderen öffentlichen Ergötzlichkeiten in Wien. Mit Kupfern. Herausgegeben von Johann Heinrich Friedrich Müller, Mitgliede der kaiserl. königl. National-Schauspielgesellschaft. WIEN, gedruckt mit v. Gehlenschen Schriften. 1772. Univ. Bibl. Kiel Uhde 1127.

14) Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne. Herausgegeben von Johann Heinrich Friderich Müller, Mitgliede der k. k. National Schauspieler Gesellschaft. WIEN, gedruckt bey Joh. Thom. Edlen von Trattnern kaiserl. königl. Hofbuchdruckerei und Buchhändlern. 1776. Kœnigl. Bibl. Berlin Yp 1273

15) Geschichte des gesammten Theaterwesens zu Wien, von den ältesten, bis auf die gegenwärtigen Zeiten; Wien, bey Joseph Oehler 1803. Brit. Mus. 1343. c. 4.
1—2

16) Göttinger Musenalmanach auf 1771.

17) Die Logen. Berlin und Leipzig 1772. [Verf.: v. Hagen] Kœnigl. Biblioth. Berlin Yp 3436.

18) Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters. Erstes Stück. Herausgegeben von Johann Jost Anton von Hagen. Halle, bey Johann Jacob Curt 1773. Univ. Bibl. Halle Ee 106.

19) Nachricht von der Kochschen Gesellschaft deutscher Schauspieler seit ihrer Ankunft von Leipzig in Berlin im Jahre 1771. Bibl. der Generalintendantur Berlin.

20) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Zweyten Bandes zweytes Stück, Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung 1766«. Und die folgenden Bände: Münch. Univ. Bibl. Hist. lit. 89

21) Das Parterr herausgegeben von Chr. Heinr. Schmid, Doktor etc. Erfurt 1771. Verlegts Ernst August Gottlieb Griehsbach. Hamb. Stadtbibl. Realcatal. ND(i) Vol. VII. p. 155.

22) C. H. Schmids Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777 etc. 1774, 1770, 1772, 1773 — Bonner Univ. Bibl. Fa 134.

23) Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber. Offenbach am Mayn, bey Ulrich Weiß 1779 — Kœnigl. Bibl. Berlin Yp. 1956

24) Theateralmanach von Wien, für das Jahr 1774. Verfasset von einigen Liebhabern der Schaubühne. Zu finden in dem k. k. Realzeitungscomtoir. Dritter Theil. WIEN, gedruckt mit Schulzischen Schriften. — Kœnigl. Univ. Bibl. Kiel. Uhde 1791.

25) Theaterkalender auf das Jahr 1776. Gotha, bey Carl Wilhelm Ettinger u. s. w. [1777] — Kœnigl. Univ. Bibl. Kiel Uhde 1762. [Verf.: H. O. Reichard]

26) Theaterzeitung, erstes bis vierunddreyßigstes Stück. Kleve, bey Bärstecher 8o. — Univ. Bibl. Bonn H 645a

27) Ueber die Kochische Schauspielergesellschaft. Aus Berlin an einen Freund. Berlin und Leipzig 1772. — Kœnigl. Bibl. Berl. Yp 3438. [Verf. C. A. Bertram S. No. 23. S. 235]

28) Ueber die Leipziger Bühne an Herrn I. F. Löwen zu Rostock. Zweites Schreiben. Dreßden 1770. — Univ. Bibl. Halle Yc 8108.

29) Unterhaltungen. Zweeten Bandes drittes Stück. Monat September 1766. Hamburg, gedruckt und verlegt von Michael Christian Bock. [Herausgeber: J. J. Eschenburg] — Kœnigl. Bibl. Berlin. Ac 6150.

3. Moderne Schriften zur Goldonifrage.

1) Carlo Goldoni e la Commedia. Discorso storico-critico di Policarpo Petrocchi. Antonio Vallardi, Editore. o. O. [1893]

2) Brümmer. Deutsches Dichterlexikon. Eichstätt und Stuttgart 1875. Band 1.

3) Rudolf Schlösser. Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 13. Bd. der Theatergeschichtlichen Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann.

4) Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts von Dr. J. Minor. Innsbruck. Wagner'sche Universitätsbuchhandlung. 1880.

5) Anakreontiker und preußisch-patriotische Lyriker. Zwei Teile in einem Bande. Herausgegeben von Franz Muncker. — (Kürschners Deutsche Nationalliteratur)

6) Dütschke, Goldonis Tasso. Programm des Viktoria-Gymnasiums zu Burg. 1889.

7) Franz Kern „Goethes Tasso und Goldonis Tasso", in der Schrift: „Goethes Tasso und Kuno Fischer" Berlin 1892.

8) Carlo Goldoni, Studio di P. G. Molmenti. Venezia 1880.

Zustand des deutschen Theaters um 1750.

Dem Beschauer ergibt sich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ein trauriges Bild dramatischer Dichtkunst und Darstellung. Es ist bekannt, welcher poetischer Wert den dramatischen Erzeugnissen eines J. Elias Schlegel, den Lustspielen Chr. Fürchtegott Gellerts und der Gottschedin, den Trauerspielen eines Cronegk und Brawe, der vielseitigen dramatischen Tätigkeit Chr. Felix Weißes zuzuschreiben ist. Eigne Bahnen sieht man diese Dichter, die meist nach französischen, manchmal auch nach englischen Vorbildern arbeiten, kaum wandeln; der junge Lessing steckt noch in den ersten dramatischen Versuchen, und so bleibt den Leitern der verschiedenen Theatergesellschaften wie Ackermann, Schuch und Koch kein sonderlich reicher Vorrat zur dramatischen Darstellung. Die Direktoren müssen die Mehrzahl ihrer Stücke aus der Fremde holen, wenn sie nicht wie die Wiener Theaterleiter das Publikum durch den Hanswurst ergötzen wollen.

Da läßt es sich leicht erklären, warum man dem fruchtbaren und teilweise glücklichen italienischen Lustspieldichter Goldoni in Deutschland so bereitwillig Gastrecht gewährt hat.

Als einer der ersten hat sich wohl Hagedorn [vergl. auch Erich Schmidts Lessingausgabe 2. Aufl. I. Bd. S. 382] mit Goldoni beschäftigt, wenn auch das Epigramm auf den Venezianer erst 1753 veröffentlicht worden ist. Es ist in Ausdrücken des höchsten Lobes gehalten:

»Von vielen, die sich itzt Thalien zu gesellen,
Kennt keiner, so wie er, was bessert und gefällt.
Der Schauplatz und die heut'ge Welt
Sind seiner Fabeln stete Quellen.
Wie lehrreich rühren uns durch ihn
Bettina und ihr Pasqualin!
Die Kleinigkeiten selbst, die nur zu spielen scheinen,
Auch die sieht man von ihm empfindlich angebracht;
Und wer nicht beim Goldoni lacht,
Der kann beim Holberg weinen.«

Dieses Lob des liebenswürdigen Hagedorn hat zwar bei den Kritikern der nächsten Jahre nicht immer Beifall gefunden, aber die Werke des italienischen Dichters haben doch, von manchen gelobt, von vielen getadelt, in großer Zahl auf den deutschen Bühnen Eingang gefunden.

Darum könnte das Epigramm fast wie ein Motto vorangehen.

Verbreitung Goldonis in Deutschland
im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts.

A. Die Zeit von 1751 bis 1759.

I. Wiener Erstlingsübersetzungen.

a. Salazars Übersetzungen. 1751.

Die erste Spur Goldonischer Werke auf dem deutschen Theater findet sich im Jahre 1751. In diesem Jahre übernimmt der Freiherr von Lopresti die Verwaltung des deutschen Schauspiels zu Wien. Er hilft dem Mangel an deutschen Originalstücken dadurch ab, daß er, ein geborener Italiener, Übersetzungen seines Landsmannes Goldoni anfertigen läßt. Daß diese Arbeiten nicht auf großer Höhe gestanden haben müssen, zeigt der Umstand, daß sie von einem geborenen Spanier namens Salazar verfertigt worden sind. Aus dieser Fabrik erschienen: „Die schlaue Wittwe," „der Hausvater" und „das Looß in der Lotterie.": Gothaer Theaterkalender 1776. S. 152. „Der Weise". S. 154. (Gesch. d. gesammten Theaterwesens zu Wien, von d. ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten, Wien 1803. S. 143.)

b. Weiskerns*) „Leutansetzer." 1753.

Das erste im Druck erhaltene Stück ist „Der Leutansetzer oder die stolze Armuth" von Friedrich Wilhelm Weisker, auf dem K. K. priv. deutschen Theater zu Wien zuerst aufgeführt im Jahre 1753. Es hat wenig Berührungspunkte mit seinem

*) Wie Gœtze nachgewiesen hat, ist der richtige Name Weisker; das ‚n' stammt nur von der Flexionsendung her, wurde aber später irrtümlich zur Grundform des Wortes gerechnet.

Vorbilde, dem Impostore des Goldoni, einer der ersten commedie di carattere des venezianischen Autors, in Bologna im Jahre 1743 verfaßt, um sich an einem Hochstapler aus Ragusa zu rächen, der, als „Oberst" von Goldonis „militärischem Bruder" eingeführt, dem arglosen Autor 6000 Lire abgeschwindelt hat. Diesen Vorfall hat der geprellte Lustspieldichter mit wenig Änderungen in den Rahmen eines Lustspieles gebracht.

Der Betrüger des Goldoni ist ein entlaufener Deserteur, der sich für einen Hauptmann ausgibt und den Auftrag haben will, für den gallo-hispano-deutschen Krieg ein Regiment anzuwerben. Bei allen seinen Betrügereien stützt er sich auf die Torheit einiger seiner Bekannten. Einer derselben, Ridolfo, der sich bis zur Narrheit die Grille in den Kopf gesetzt, ein berühmter Soldat zu werden — Goldonis Bruder —, wird von ihm zum Major des Regimentes ernannt, wenn er die 200 Zechinen bezahlen will, die ein anderer schon für den Posten geboten hat. Ridolfo sucht nun seinerseits wieder, seinen Bruder, einen Rechtsanwalt — Goldoni selbst — für die Sache zu gewinnen, obgleich dieser dem Schwindel weniger leichtgläubig gegenübersteht. Der „Herr Oberst" ist so gütig, ihn zum Regimentsauditeur ernennen zu wollen. Dafür lebt der hohe Herr in der Brüder Hause einstweilen herrlich und in Freuden, obschon seine Opfer auch nicht gerade am goldenen Ueberflusse leiden. Der Doktor soll nun seinerseits wieder mit Pantalone Bisognosi, einem reichen venezianischen Kaufmann, vermitteln, der Regimentslieferant werden soll. Der Abenteurer zeigt einige gefälschte Wechsel vor, einen von 3000 Zechinen, auf Bisognosi lautend, einen anderen von 100, die er dem Rechtsanwalt jedoch gnädigst erlassen will. Dafür soll dieser für die Heirat des „Obersten" mit Pantalones Tochter und deren Heiratsgut Bürgschaft leisten. Pantalone, in steter Furcht, daß der Oberst seinen Wechsel einfordere, willigt in die Heirat ein, obschon er die Hand seiner Tochter schon vorher dem achtbaren Venezianer Fabio Cetronelli versprochen hat. Aber Ottavio, Pantalones Sohn, der starken Zweifel an der Echtheit des Oberstentitels hegt, hetzt dem Abenteurer den Cetronelli auf den Hals. Der Schwindler weiß sich dem Duell zu entziehen, dafür wird sein Bewunderer Ridolfo verwundet. Unterdessen weiß Ottavio jede Annäherung des Hochstaplers an seine Schwester zu verhindern, und Brighella, der Diener des „Obersten", der mittlerweile einen Wirt mit seinen angeworbenen Soldaten brandschatzt, wird sein Verräter. Durch ihn erfährt der Leutnant von der Deserteure früherem Regimente, daß der Oberst niemand anders als der gesuchte Deserteur ist. Brighella hofft sich dadurch selbst zu retten, wird aber nichtsdestoweniger arretiert. Sein „Kommandeur" entflieht zwar, wird aber zuletzt in Pantalones Hause in einem Schranke entdeckt, doch auf Ottavios Dazwischentreten begnadigt. So

endigt die grausige Geschichte getreu Goldonis Lustspielrezepten harmlos genug.

Ebenso harmlos verläuft Weiskers Burleske.

Der Titel „Der Leutansetzer, oder die stolze Armuth“ ist unglücklich gewählt. Er bezieht sich auf einen heruntergekommenen Edelmann Don Heraklio, der sich für einen Nachkommen des Herkules hält, dabei aber nicht seinen Bankrott verhindern kann. Er spielt jedoch in dem Stück nur eine Nebenrolle. Der Hauptheld ist der Herr Graf Nestor alias Hiesel, der Sohn des Bauern Barthel, der seinem Vater entlaufen ist, ein Weib mit unerwachsenen Kindern zurücklassend. Er weiß seine Rolle als Graf trefflich zu spielen. Des Herakliden Weib und Tochter sind zu gleicher Zeit beide sterblich in ihn verliebt, und fürchterlich auf einander eifersüchtig. Da kommt Nannerl, des „Grafen“ Schwester, vom Dorfe, um den Bruder zu suchen, und da sie immer wieder von Stall und Vieh redet, für zehn ißt und die Heraklidinnen als Weibsbilder traktiert, verdirbt sie fast den ganzen Effekt, den der Bruder auf die weiblichen Mitglieder der Heraklidenfamilie zu machen gewußt hat. Da die hohe Abstammung den Heraklidenvater nicht vom Bankrotte zu retten vermag, nimmt der „Graf“ seine günstige Stellung wahr und beredet einen ihm befreundeten Rechtsanwalt, ein Schriftstück aufzusetzen, wodurch Don Heraklio sein ganzes Vermögen seiner Tochter vermacht. Da das Dokument vor die zahlreichen Schuldscheine datiert werden soll, so kann das verschuldete Vermögen gerettet werden. Nach langem Zögern willigt Don Heraklio ein, „den kleinen Schandfleck zu übersehen, womit er seinen durchleuchten Rang bemakelt“, wenn er in die Heirat seiner Tochter mit dem Grafen einwilligt. Die Tochter, Donna Jacobina, ist halb närrisch vor Freude, während die eifersüchtige Donna Claudia, des Herakliden erlauchte Gemahlin, vor Wut bersten möchte. In diesem kritischen Augenblicke erscheint als ein Deus ex machina des „Grafen“ Vater, der Bauer Barthel, auf der Szene, und die ganze gräfliche Herrlichkeit nimmt ein tragikomisches Ende. Unter diesen Umständen weigert sich der Rechtsanwalt, das betrügerische Dokument abzufassen, die erlauchte Familie der Herakliden ihrem Schicksal überlassend.

Diese launige Burleske Weiskers ist eine von diesen inhaltlosen Possen, wie sie Kurz, Huber und Weisker um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts auf die Wiener Bühne zu bringen pflegten. Weisker war darin so unermüdlich, „daß man ihn den Patron der Burleske nennen könnte“ (Gesch. des gesammten Theaterwesens zu Wien p. 179). „In Lieferung neuer Entwürfe für das extemporierte Theater war er unerschöpflich; die Zahl derselben belief sich gegen 140.“ (ib). „Alle diese Stücke erschienen in großer Menge, und verdräng-

ten die regelmäßigen Schauspiele, welche nur zweimal die Woche, nämlich Dienstag ein Lust- und Donnerstag ein Trauerspiel gegeben wurden.“ (ib.) Der „Leutansetzer“ ist so recht ein Typus dieser Stücke. Die Würdigung, welche die Weiskersche Posse verdient, ist dieselbe, mit der alle Stücke dieser Art, wie sie damals das Theater der deutschen Reichshauptstadt entzückten, bedacht werden müssen. War schon Goldoni seicht und ohne Vertiefung der Charaktere, der Wiener Schauspieler ist nichts als ein bloßer, wenn auch recht lustiger Possenreißer. Nichts ist getan, den Charakter des Betrügers zu vertiefen, wenn auch die Person des „Herakliden“, wenigstens was das Schrullenhafte angeht, bis ins einzelne ausgearbeitet ist. Die zum Teil recht derben Witze des Hannswurstes und der Colombine sind für ernste Kritiker ohne Belang, ja, die Person des Hannswurstes selbst zeigt, wohin das Stück zu verweisen ist. Beide Personen entzückten ohne Zweifel das damalige Publikum mit ihrem Wiener Dialekt. Colombine bedenkt Hannswurst mit den Schmeichelworten: „Willst Du, daß mir dein Gefriß gefällt, so mußt Du es allezeit mit solchen Schminkpflästerchen schmieren; sonst laß Dir ja nicht einfallen, Du Tropf! daß mir Dein Rüffel jemals gefallen wird.“ (2,1) Nannerl fragt ihren Bruder: (3,3) „Soll ich eppes auch ein anders Hemmet anlegen? Ich könnte mirs nicht einbilden, ich hab ja sonst keins. Was ein Gescheer! O, wär' ich auf meinem Dorfe!“ Der Doktor weiß recht lustige Spässe zu machen. Er ist drollig, wenn er dem Grafen den Codex de obstinationibus vorliest. Si mulier obstinata loquitur, verbera ac verbera iterumque verbera. Das alles mußte bei dem Kasperlpublikum wahre Beifallsstürme hervorrufen. Die einzige Person, deren Zeichnung ein ernstes Charakterbild ergibt, ist der „Heraklide“ Don Heraklio. Wenn er ungeheure Preise für wertlose Kopien bezahlt, wo er kaum etwas für seine Tafel hat, wenn er glaubt, die Adelswürde rette sein Haus vor dem Hammer, so wirkt das komisch und doch ernst zugleich. Anderseits ist das gewandte Auftreten des Herrn Grafen sehr zweifelhaft und unwahrscheinlich. Wo soll ein Bauernbursche von dem Typus, wie Nannerl ihn bei den Weibern zeigt, das gelernt haben? Die Eile, mit der die beiden Heraklidinnen, übrigens auch übertrieben mannstolle Geschöpfe, sich dem Hochstapler an den Kopf werfen, ist zum mindesten erstaunlich. So ist das Urteil nicht zu hart, wenn das Stück nichts anders als eine lustige Hannswurstiade genannt wird.

Mit dem Goldonischen Stücke, dessen Charakterzeichnung übrigens auch eine ziemlich seichte ist, hat der „Leutansetzer“ fast nur die Hochstapleridee gemeinsam. Hier wie dort ein geschickter Betrüger, der eine höhere Rolle spielt, als ihm zukommt, bis er jedoch endlich entlarvt wird, ohne großen Schaden angerichtet zu haben; beide wirken skrupellos zu ihrem

eigenen Vorteile, ohne auf die Berechtigung der benutzten Mittel Wert zu legen. In beiden Stücken finden sich Menschen, die von einer lächerlichen Idee befangen, sich bis zur Narrheit in diese hineinleben. Ridolfo denkt an nichts anderes als an sein Soldatenspielen, der adelsstolze Don Heraclio ist so von der Würde seines Geschlechts überzeugt, daß er seinen Ursprung von Herkules selbst ableitet. In beiden Stücken findet der Betrüger einen Widersacher, der ihn zu Falle bringt, wenn auch von verschiedener Art. Pantalones Sohn Ottavio wirkt zielbewußt gegen den „Obersten" Orazio, während Nannerl, des „Grafen" Schwester, durch ihr bäuerisches Wesen die Herkunft ihres Bruders nahezu verrät. In beiden Stücken ein Rechtsanwalt, doch verschiedenen Charakters, bei Goldoni ein gerader, rechtschaffener, bei Weisker ein winkelzügiger Mann. Hier wie dort ist des Betrügers erstes Ziel, seines Hauptopfers Tochter und damit ihre Mitgift zu gewinnen; hier wie dort löst ein deus ex machina den Knoten, der Leutnant des entlaufenen Deserteurs, der biedere Bauer Barthel. Neu ist bei Weisker die scharfe Ausprägung des Charakters des Don Heraclio, die Nebenbuhlerschaft der Tochter Donna Jacobina und der erfundenen Donna Claudia, die Beziehungen zwischen Hannswurst und Colombine und vieles andere, was sofort in die Augen springt. Mit allem diesem ist Weisker der erste, welcher den Versuch gemacht hat, das italienische Stück auf deutsche Verhältnisse umzuschneiden, ein Versuch, der erst 1775 von Bock wieder unternommen werden sollte. Daß er auch die Mundart benutzt, bringt zum mindesten Abwechslung in sein Stück.

c) Heubel „Die zwey Zwillinge." 1756.

Am Wiener Theater herrschen unterdessen die improvisierten Stücke lustig fort. Das zeigt deutlich ein Stück vom Jahre 1756, die zwey Zwillinge von Heubel, Theatralsekretär in Wien. Es ist im allgemeinen eine Übersetzung von I due gemelli Veneziani, eines der ersten Stücke, die Goldoni nach seinem Kontrakte mit Medebac (1747) geschrieben hat. Aber Bernhardon, „der dumme Zwilling", wie es im Szenarium heißt, eine überaus läppische Person, hat vollste Redefreiheit, seine albernen Spässe anzubringen. Seine Rolle ist nur angedeutet (a sogetto) (1,6,7,17,18,), er kann seine Witze ins Unendliche verlängern und wird das auch nach Herzenslust besorgen. Von dem einen Mädchen durch Ohrfeigen abgewiesen, sucht er bei einem andern unter dem Deckmantel eines andern sein Glück, aber sie wird „in großes Erstaunen gesetzet, als sie die ungewöhnlichen Reden von ihm hört". Für diese Spässe wird ihm in der Vorlage freies Feld gelassen und sie werden nicht zu kurz ausgefallen sein. Auch Hannswurst, schon 1737 von Neuber vertrieben, darf auf der Wiener Bühne noch unge-

stört a sogetto sein Spiel treiben (2,1,2). Daß er in Colombine verliebt ist, gehört zur Hannswurstiadentradition. (2,6). Wie tief die Arbeit sprachlich steht, zeigt der Umstand, daß die Personen ihre Reden mit übrigens miserablen italienischen Brocken spicken. Pant. 3,28 : „Vengano tutto, sie sollen Zeugen des Heirathskontrakts seyn". Daneben laufen französische Redensarten her : 1,11 „Ich sage ihnen aber, daß ich ein Honnet d'homme (sic!) bin". Das wirklich Deutsche ist im Wiener Vorstadtton gehalten. Was den Inhalt des Stückes angeht, so höre man die Inhaltsangabe in der „Deutschen Schaubühne zu Wien" : „Rosaura eine geglaubte Tochter des Pantalons, soll einen reichen Venetianer Namens Bernhardon heirathen. [Damit ist die übliche Bernardoniade eingeleitet], sie kann ihn aber wegen seiner tummen Aufführung nicht leiden, sodaß sie ihm gar eine Ohrfeige statt eines Kusses gegeben. Indessen kommt Leonora, welche aus Liebe zu dem Tonino von Venedig entwichen, an. Lelio, welcher sich auf der Reise in sie verliebet, suchet sie hier wieder auf, und will sie durch alle Gewalt haben. Florindo aber, des Tonino guter und zugleich verstellter Freund, widersetzte sich dergestalt, daß sie sich endlich mit einander schlugen. Da nun Florindo, von Lelio überwunden wurde, und in Gefahr war, gar von ihm umgebracht zu werden, so kam Tonino eben dazu, und befreiete ihn von seinem Feind. Tonino hatte, um nicht erkannt zu werden, seinen Namen verändert, und weil er viele Aehnlichkeit von Person mit dem Bernhardon hatte, auch denselbigen Namen angenommen. Der obenberührte Bernhardon mit Rosaura verschmerzte seine Ohrfeige und wollt wieder zu Rosaura kehren. Odoardo, ein Gast, bey dem Pantalon, ratet ihm aber aus Liebe zu der Rosaura, auf eine lächerliche Art davon ab. Bernhardon, weil er dem Tonino sehr ähnlich sahe, auch nunmehr gleichen Namen mit ihm führte, kam zu Eleonora, diese sahe ihn vor ihren rechtmässigen Bräutigam an, wurde aber in großes Erstaunen gesetzet, als sie die ungewöhnlichen Reden von ihm hörte. Kurz, diese Veränderung des Namens, giebt ein wunderbare Gelegenheit, zu ganz neuen und besonderen Fällen, welche alle mit vergnügter Aufmerksamkeit angehöret werden. Die beiden Bernhardon waren zwei Brüder und Zwillinge, die Rosaura aber ihre Schwester. Diese Geheimnus wurde durch Colombina, hauptsächlich aber durch den Tod des ersten Bernhardons [der von Odoardo aus Eifersucht über Rosaura vergiftet worden ist], welcher die Rosaura heyrathen sollte, durch Tonino, seinen Bruder, entdecket. Dieser heyrathete alsdann seine Leonora und Lelio seine Rosaura."

Dieses Stück ist zwar in der Sammlung „Die deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern" erschienen, die in acht Bänden Bearbeitungen fremder Meister giebt (Corneille, Racine, Voltaire, Goldoni u. s, w.) und auf

Gottsched-Neuberscher Bühnentheorie fußt, aber es zeigt schon einen bedenklichen Rückfall von den „studierten Stücken“ in die Hannswurstiaden, ein Umschwung, der auf der Wiener Bühne gar zu schnell eintreten sollte, in demselben Jahre, in dem auf Nicolais Preisausschreiben hin Cronegk seinen „Codrus“ veröffentlichte (1756).

d) I. A. D. S. [alazar]: „Die schlaue Wittib“. 1756.

In demselben Jahre und in derselben Sammlung [D. Sch. zu W. n. a. u. n. M. 6. Teil] erscheint ein weiteres Stück, das den traurigen Stand des Wiener Theaters dartut; denn auch „Die schlaue Wittib“ von dem Anonymus I. A. D. S.*) ist nichts weiter als ein improvisiertes Lustspiel, eine commedia a sogetto. Szenen, die „der Geschicklichkeit des Recitierenden nach Belieben hervorzubringen, überlassen worden“ sind, (eine Note der Übersetzung) sind in einer bunten Menge eingestreut, und ihre Materie ist mit kleinerem Druck zusammengefaßt. Sprachlich ist die Arbeit so mangelhaft, daß zum Teil noch venezianische Brocken stehen geblieben sind. So redet Pantalone Le Bleau in dem wunderlichen Sprachenmischmasch an, (1,13): „Certo schinele mi no ghe n'ho. Perchè per dirve la veritae, in ihrem Lande bin ich mein Lebtag nicht gewesen.“ Was von deutschen Worten noch da steht, ist auffallend mit Fremdwörtern gespickt, ein Umstand, der große Spracharmut verrät. Der Hannswurst spielt natürlich eine große Rolle; er wird, wie sich das auf dem Kasperltheater gehört, weidlich geprügelt.

Was hätte ein geistreicher Übersetzer mit dem Goldonischen Stücke machen können! Der venezianische Autor eröffnete den Carnaval 1748 mit seiner ersten Commedia a carattere, der Vedova scaltra, die außerordentlich gefiel — sie wurde dreißigmal hintereinander gegeben — und eine äußerst heftige Kritik der Kunstbeurteiler hervorrief. Eine Parodie la Scuola delle vedove erschien, auf die der angegriffene Dichter mit dem Prologo apologetico antwortete. Dennoch behält das Urteil der Nachwelt recht, das die Vedova zu den besten Lustspielen Goldonis zählt; denn Stoff und Ausführung sind gleich vorzüglich: Rosaura, eine schöne und reiche Witwe, ist von vielen Verehrern und Bewerbern umschwärmt. Sie stellen vier Nationen dar: Mylord Runebif, der Typus des wortkargen, steinreichen, ewig reisenden Engländers, Monsieur le Bleau, der leidenschaftliche, aber flatterhaft von einer Dame zur andern schwärmende Franzose, Don Alvaro, der grandios würdevolle Spanier, und der Conte di Bosco, der treu liebende Italiener. Rosaura erfindet ein originelles Mittel, die Treue ihrer Liebhaber zu prüfen. Sie will nämlich sehen, ob der

*) Vielleicht verbirgt sich hier Salazar. (S. S. 3)

Verehrer sie einer andern vorzieht. Deshalb verkleidet sie sich wechselweise in eines der Nationalkostüme. Als le Bleau die vermeintliche Französin sieht, fällt er ihr zu Füßen und gibt die Italienerin Rosaura auf, Don Alvaro verliebt sich in die schöne Spanierin und bereut, Rosaura, eine italienische Kaufmannstochter, dem edlen Spanierblute vorgezogen zu haben, Runebif erklärt der wortkargen Engländerin seine Liebe, der Conte di Bosco allein weist die Liebkosungen einer leidenschaftlichen Venezianerin ab und erklärt, Rosaura lieben zu wollen. Die schlaue Witwe bestellt alle vier zu einem Stelldichein am Abend und giebt dann durch die Geschenke, die sie als Französin, Spanierin und Engländerin empfangen hat, den bestürzten drei ungetreuen Liebhabern sich zu erkennen, während sie den treuen Italiener zum Gatten nimmt. Mylord wünscht beiden Glück, des Spaniers Stolz ist beleidigt und er zieht sich zurück. Le Bleau aber nimmt in Ermangelung eines Bessern Eleonora, Rosauras Schwester, zur Gattin, die des zwar reichen, aber alten Pantalone Liebeswerbungen zurückgewiesen hat.

Diesem muntern Inhalte entspricht die Ausführung der Charakterzeichnung. Rosaura ist ein munteres, von Geist und Witz sprühendes Geschöpf, und die Verschiedenheit der Nationalcharaktere ist deutlich zum Ausdruck gebracht. Was aber die Übersetzung aus diesem Stück gemacht hat, ist wie die beiden andern Hannswurstiaden ein treffendes Zeugnis für den traurigen Stand der damaligen Wiener Bühne.

II. Die Ackermannsche Bühne.

Mittlerweile gewinnt Goldoni auch auf andern deutschen Bühnen festen Boden, so 1756 noch bei Ackermann. Das muß ein rechtes Bedürfnis gewesen sein; denn das deutsche Schauspiel steckt um diese Zeit noch in den Kinderschuhen. Erheblicher Mangel an Originalstücken macht sich fühlbar, sodaß Nikolai in diesem Jahre (1756) einen Preis von 50 Talern ausschreiben muss für das beste Trauerspiel, den Cronegk mit seinem „Codrus“ gewinnt. Das Lustspiel steht nicht viel höher. Seit den Versuchen der Gottschedin ist Ebbe eingetreten. Weiße gelingt nichts Hervorragendes, so daß er sich seit 1752 auf die ungeheuer populäre komische Oper wirft, und selbst Lessing befindet sich bis zur „Minna von Barnhelm“ (1767) mit den Versuchen „Der junge Gelehrte,“ „Der Misogyn“ und andern noch in der Vorbereitungszeit. Bei dieser Dürre an Originalwerken müssen Übersetzungen und Nachahmungen natürlich aushelfen. Da kommt ein Lustspiel-

dichter von dem Witze und der Fülle eines Goldoni so recht gelegen, und rasch faßt er Fuß im deutschen Schauspiel.

Die Ackermannsche „Pamela“ 1756.

Zwar hat die Vorrede der „Pamela, oder: Die belohnte Tugend“, eines Stückes, das ein Mitglied der Ackermannschen Gesellschaft für das Programm seines Theaters übersetzt und 1756 in Danzig drucken läßt, unrecht, wenn sie meint, die Werke Goldonis seien bis dahin in Deutschland unbekannt gewesen — es sei nur an die Übersetzungen Salazars in Wien erinnert (1751), an die Aufführung des „Leutansetzers“ von Weisker auf dem Wiener Theater (1753), an die 1756 erscheinenden „Schlaue Witwe“ und „Zwey Zwillinge“ — aber wenn man bedenkt, daß der Druck der italienischen Originale der Goldonischen Kommödien erst 1751 beginnt, so hat man allen Grund, sich über das rasche Hinübergreifen der venezianischen Stücke auf das deutsche Theater sehr zu verwundern. Aber auch Goldoni bietet nicht immer das reine Lustspiel, wie etwa in den Baruffe Chiozzotte, deren Darstellung Goethe auf seiner italienischen Reise so sehr entzückte, sondern manche seiner Stücke haben moralische Tendenz, lassen zu einem glücklichen Ende Tugend über Laster siegen, ohne indessen zu viel Unheil anzustiften — sind Rührstücke. Das zeigt so recht seine Pamela nubile, das siebente der berühmten sechzehn Stücke des Jahres 1750, ein Werk, das den Zeitgenossen als das beste Werk Goldonis erschien. Das Rührstück, das in der Folge einen Siegeszug über alle Bühnen der Welt antreten sollte, stammt aus England, von wo aus es über Frankreich oder direkt in die übrigen Länder vordringt. 1740 erscheint der Roman Pamela von Richardson, 1743 ändert Nivelle de la Chaussée, der Begründer des französischen Rührspiels, den Roman in ein Rührdrama um, und 1750 giebt Goldoni ihm die italienische Gestalt. Zu untersuchen, ob G. von la Chaussée abhängig sei, ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, Tatsache ist nur, daß die deutsche Pamela nicht auf den französischen, sondern den italienischen Autor zurückgeht, bei der damals herrschenden Bevorzugung französischer Muster ein Beweis für die Beliebtheit Goldonis. Die Handlung der „Pamela nubile“ ist aus dem Richardson bekannt. Pamela ist Kammerzofe der verstorbenen Mutter des Milord Bonfil gewesen und verbleibt nach deren Tode im Dienste ihres neuen Herrn. Sie ist sowohl den unehrenhaften Nachstellungen ihres jungen Herrn, wie auch den Beschimpfungen des Cavaliere Ernoldo ausgesetzt. Ernoldos Verfolgungen kann sie mit leichter Mühe, ihres Herrn Zudringlichkeiten nur mit großer ausweichen, da sie in ihrem Herzen den jungen Wüstling liebt. Dennoch widersteht sie standhaft seinen Zumutungen, bis er, von Reue überwältigt, sie um Verzeihung bittet und

zu seiner rechtmäßigen Gattin macht. Zum Glücke und zur Beruhigung der aristokratischen Umgebung muß sich Pamela dann schließlich doch noch als eine Adlige, als Contessa d'Auspingh, entpuppen, als Tochter eines schottischen Rebellen, der eine Zeit lang als Bauer hat leben und sein Kind als Dienerin hat wirken lassen müssen.

Wenn die Vorrede des deutschen Stückes in rühmenden Worten darauf hinweist, daß der Übersetzer, der als Schauspieler, als Mann vom Fache, die Bühnenverhältnisse wohl kenne, sich nicht darauf beschränkt habe, „bloß verständlich" zu übersetzen, sondern für das Theater selbst gewirkt habe, so zeigt eine Untersuchung der Übersetzung deutlich, daß da zum mindesten eine starke Übertreibung vorliegt. Denn die Arbeit ist eine genaue, wörtliche Wiedergabe des Originals, von theatralischen Veränderungen ist keine Spur zu entdecken. Die Güte der Übersetzung ist gering. Man sieht nur zu deutlich, daß der Übersetzer seinem Italienisch hier und da etwas hätte aushelfen können. Miledi Daure teilt ihrem Bruder (I,9) die Ankunft des Cavaliere Ernoldo mit: E giunto in Londra il cavaliere mio nipote — der Ritter, mein Neffe, ist in London angekommen. Fast unglaublich klingt es, wenn der Anonymus übersetzt: „Der Ritter, mein Neffe ist in London vermählet." Pamela, aufgebracht über die unverschämten Andeutungen Ernoldos, schleudert ihm den Vorwurf ins Gesicht (II,12): Siete un cavaliere sfacciato — Sie sind ein Unverschämter. Sfacciato wird im Italienischen nur in bildlichem Sinne gebraucht. Die Uebersetzung sagt falsch: „Sie sind ein häßlicher Cavalier!" Jeure, die Dienerin sieht, daß Pamela in ihren Armen ohnmächtig zu werden droht, und ruft (III,9) schmerzhaft bewegt aus: Povera Pamela! Or ora mi muore qui — Arme P. Sie stirbt mir hier auf dem Fleck. Der Üb. weiß nicht, daß muore 3. Person, und nicht 1. ist (muojo); denn bei ihm ruft Jeure unverständlich aus: „Arme Pamela, nun, nun wird es mir tödlich schmerzhaft." Ora = jetzt, or ora jetzt gleich (verstärkend), auf dem Fleck, vom Uebersetzer einfach wiederholt. Bonfil ladet Coubrech zu einer Tasse Tee ein, (I,20), und dieser als echter Engländer erwidert: „Il tè non si rifiuta — eine Tasse Tee kann man nie abschlagen." Anon. unverständlich: „Ey der Tee giebt keine Kräfte."

Dies und noch manches andere sind direkte Unrichtigkeiten, an Mattigkeit des Ausdruckes findet sich genug. Pamelas letztes Abschiedswort an Bonfil soll ein Segenswort sein, in das sie alle ihre Wünsche zusammenfaßt, und aus dem ihre ganze Liebe zu dem Verfolger herausklingt; denn als Bonfil nach einer aufgeregten Szene an Pamela die Frage richtet: „Te ne vai senza dirmi nulla? Du gehst, ohne mir ein Wort zu sagen", antwortet diese, von ihren Gefühlen

überwältigt: (II,6) „Non so che dire,: siate benedetto — Ich kann nichts sagen als: möge der Himmel Sie behüten.“ Die Übersetzung sagt matt genug: „Leben Sie wol.“ Wortspielen ist der Anonymus nicht gewachsen: Ernoldo und in ihm die große Masse des damaligen Publikums wird von Goldoni verspottet, wenn der „Weitgereiste“ (I,16) seine Freude am italienischen Hannswurst und seinen faden Wortspielen durch bewegliche Schilderung seinen englischen Landsleuten mitteilen will. Bei dem Anonymus verunglückt die Stelle; denn da er die italienischen Wortspiele, die nach Ernoldos Schilderung Hannswurst in Italien macht (padrone - poltrone; dottore - dolore; etc.), nicht deutsch ersetzen kann, so nimmt er sie unübersetzt herüber, wo die italienischen Worte in ihrer deutschen Umgebung sich recht komisch ausmachen. Wie hier, so versagt dem Übersetzer die Muttersprache recht oft; holperig, steif, undeutsch kommt das meiste heraus. Es würde ermüden, diese Behauptung mit Beweisen belegen zu wollen. Kein Versuch ist außerdem gemacht, die in diesem Stücke besonders langatmigen Tugendreden der Goldonischen Helden zu kürzen. So verteidigt Pamela Bonfil gegenüber ihre Tugend mit einer Langatmigkeit (I,6), die dem geschwätzigsten Sachwalter Ehre machen würde. Der deutsche Übersetzer schließt sich dem Original genau an und läßt den Zuhörer den bittern Kelch der Langeweile bis zur Neige leeren. Das tugendhafte Kammermädchen hält dem zudringlichen Ernoldo eine Strafpredigt, wie sie kein Strafrichter besser und länger hätte halten können (Ende II,14). Man merkt Goldoni Wort für Wort den Advokaten an, aber die juristische Vollkommenheit dieses ciceronianischen Wortschwalles ist noch kein Grund, ihn Wort für Wort mit in die Übersetzung hinüberzunehmen.

Kein Versuch ist gemacht, die schwache Charakterzeichnung des Originals zu verbessern, kann ja auch nach dem Vorausgegangenen nicht erwartet werden.

So verrät die Übersetzung überall ihren Urheber, einen Schauspieler, der ohne sichere Beherrschung der fremden wie der Muttersprache, für den täglichen Gebrauch der Bühne eine rohe Kopie hinwirft, flüchtig und nachlässig wiedergebend, weit entfernt, die sorgsame, prüfende und verbessernde Hand des Künstlers zu handhaben, der wohl eine Nachahmung, aber eine Nachahmung, vom eignen Geiste durchhaucht, gebessert und geläutert zustande bringt.

III. Lessings Goldonientwürfe. 1756.*)

In demselben Jahre zeigte es sich, daß nicht nur untergeordnete Talente dem Goldoni ihre Aufmerksamkeit widmeten; denn kein Geringerer als Lessing veröffentlichte 1756 die Frucht eingehender Goldonistudien, „die ihn seit seiner Übersiedlung nach Leipzig im Oktober 1755 eingehend beschäftigt hatten." (Muncker, 3. verbess. Aufl. der Lachmannschen Lessingausgabe 3. Bd. Vorrede S. XI.)

Es war diese Veröffentlichung eine Bearbeitung der Erede fortunata des Goldoni. „Von diesem Stücke wurden (wie es scheint unter dem Titel Das Testament) zwei Bogen 1756 gedruckt, die der Verleger Reich, als die Fortsetzung ausblieb, vernichtete. Den ersten, bis an die Worte im vierten Auftritt des ersten Aufzuges „Du sollst, sobald du willst, dein eigner Herr seyn." fand Karl G. Lessing unter seines Bruders Papieren. Unter den Breslauer Papieren ist nur ein nicht zu Ende geschriebenes Blatt." (Muncker ib. Anm. zu S. 336.)

Dem Munckerschen Abdrucke ist größtenteils der Text des Theatralischen Nachlasses von 1784 zu Grunde gelegt. Er enthält zwei Teile. Der erste, eine von Muncker nach der Handschrift abgedruckte Skizze, bietet unter dem Titel „Die Clausel im Testamente" die Skizze des Lessingschen Bearbeitungsplanes, der zweite stellt den Anfang einer Ausführung dar, überschrieben „Die glückliche Erbin". Die Erede fortunata des Goldoni entwickelt einen Erbschaftsstreit.

Rosaura soll nach der Bestimmung ihres Vaters Alleinerbin seines Vermögens sein unter der Bedingung, daß sie Pancrazio, den Geschäftsfreund des Verstorbenen, heiratet. Weigert sie sich, so soll der Doktor Balanzoni, der Bruder des Erblassers, mit seinem Neffen Florindo Erbe werden mit der Klausel jedoch, der Enterbten 4000 Dukaten Mitgift zu zahlen. Wie vorauszusehen, weigert das Mädchen sich, den schon bejahrten Pancrazio zu heiraten, da sie zu seinem Sohne Ottavio in Liebe entbrannt ist. Der gute Alte läßt sich herbei, den Liebenden die Einwilligung zur Verlobung zu geben. Der Doktor droht mit einem Rechtsstreite; sein Neffe Florindo aber sucht auf unedle Weise doppelten Nutzen zu erlangen, mit Rosaurens Besitz auch Erbschaft und Mitgift zu behalten. Er dringt in das Zimmer des Mädchens ein und stellt sie in den Augen des ihn überraschenden Pancrazio so sehr bloß, daß der redliche Kaufmann von nun an von einer Verlobung mit Florindo nichts wissen, der Bräutigam sie verstoßen will. Verwirrung auf allen Seiten. Da löst Trastullo, ein alter Diener Pancrazio's, jetzt in Diensten des Doktors, um beiden zu helfen,

*) Zu Lessings Verhältnis zu Goldoni wäre jetzt zu vergleichen: E. Maddalena, Lessing e Goldoni, Turin, 1906. (Von Erich Schmidt, Lessing, 3. Aufl. erwähnt, mir bisher nicht zugängig.)

den Knoten auf schlaue Art. Er spielt dem Doktor von ihm gefälschte Briefe in die Hände, die Pancrazio's Firma als falliert erscheinen lassen. Damit ginge dann auch das Erbe in die Konkursmasse über. Deshalb will der Doktor für sich und Florindo retten, was noch zu retten ist, verzichtet auf gerichtliche Entscheidung und nimmt 10 000 Dukaten als Entschädigung an. Rosaura erklärt, um der Rechtsformel zu genügen, wenn auch nur zum Scheine, Pancrazio heiraten zu wollen, und setzt ihn so in den Besitz des Erbes. Der Kaufmann tritt dann das so rechtlich Erworbene an die Liebenden wieder ab. Vergebens wird der Doktor nach dem Abschlusse der Verständigung von Trastullo's Betrug aufgeklärt. Er hat den Schaden und braucht für den Spott nicht zu sorgen.

Die Lessingsche „Clausel im Testamente" bietet den Entwurf der gedachten Bearbeitung. Die Skizze beginnt mit einer frei erfundenen Szene zwischen Lisette und Pasquin, den beiden komischen Personen des Entwurfes. Was in diesem Auftritte enthalten sein soll, ist nicht angedeutet, läßt sich aber aus dem Folgenden erraten. Im zweiten Auftritte zanken Araspe (Pancrazio), Panurg (Dottore) und Joachim (Florindo) über das eröffnete Testament. Das Testament ist also schon verlesen, und somit fällt die von Goldoni weitschweifig ausgearbeitete Eröffnung des Schriftstückes vorteilhaft in die Vorhandlung. Ottavio (hier Lelio) fehlt in der 2. Szene, spielt er ja auch hier bei Goldoni eine untergeordnete Rolle. Die folgenden vier Auftritte schließen sich wieder genau an L'Erede fortunata (I, II—V) an. (Pancr. teilt Ott. den Entschluß mit, Ros. heiraten zu wollen, Ottavio's Ratlosigkeit, da er sich selbst mit Ros. versprochen hat. Pasquin, der hier die Stelle Arlecchino's einnimmt, soll auf Ros. Wunsch Ott. rufen, Pasquin und Lisette-Fiammetta in lustigem Gegenspiele.) Nach der fünften Goldonischen Szene des ersten Aktes beginnt Lessing seinen zweiten Aufzug. Er streicht die vier folgenden Auftritte der Erede (I, VI—IX), die zum teil überflüssig, zum teil im vorhergehenden angedeutet worden sind. So wird das Herzensverhältnis zwischen Lisette und Pasquin wohl in Lessings Szene $1_{,1}$ ausgedacht worden sein. Die drei nächsten Auftritte (I, VII—IX), die läppischen Liebeleien des Mädchenjägers Lelio (in der „Clausel" Philibert) mit andern Frauen (Fiammetta), denen die Entdeckung durch Beatrice (Lessings Camilla), seine eifersüchtige Gattin, auf dem Fuße folgt, sind überflüssig, da dieser Charakterzug des geckenhaften Ehemannes mit Recht als allzuschwächlich erscheint und daher fallen kann. Die folgenden drei Goldonischen Auftritte (I, X—XII), in denen die beiden Verliebten Ottavio und Rosaura sich über ihre hülflose Lage klagend aussprechen und Pancrazio Rosaurens Neigung zu entdecken sucht, sollen bei Lessing, der hier die erste Szene des zweiten Aktes beginnen läßt, in einem Gespräche

Julianens (Rosaura) mit ihrem vertrauten Kammermädchen Lisette nur angedeutet werden. Die Auftritte, in denen Trastullo, Pancr. früherer, Balanzoni's jetziger Diener, seine Vorbereitungen zur Lösung des Knotens trifft (I, XIII—XVI), fallen fort, da die „Clausel" diese Person ganz unterdrückt, und mit Recht, denn es wird einem jeden unwahrscheinlich und unwürdig vorkommen, daß ein Bedienter hier die Hauptperson, gewissermaßen den Deus ex machina, spielen soll. Dagegen sind die letzten Szenen des ersten Aufzuges der Erede (I, XVI—XXI) wieder ganz als 2.—6. Auftritt herübergenommen, wo die ohnmächtig gewordene Juliane in den Armen Philiberts angetroffen und so nicht nur bei Camilla, sondern auch bei Araspe der Liebelei mit Philibert verdächtigt wird. In den ersten vier Szenen seines dritten Aufzuges schließt sich der Bearbeiter wieder genau der Erede an (II, I—IV), jenen Auftritten, wo Pancr. entdeckt, daß Ros. nicht Lelio, sondern seinen eignen Sohn Ottavio liebt, und zu seinen Gunsten verzichtet. Da Trastullo weggefallen ist, so hört man bei Lessing auch nichts von den Bemühungen des Bedienten, seinen jungen Herrn Florindo durch eine Unterredung mit Rosaura von der Nutzlosigkeit seiner Liebeswerbung zu überzeugen, wobei er aber gegen seinen Willen viel Unheil anrichtet. Es fallen nämlich die Szenen fort, in denen Florindo, um Rosaurens Hand und Erbe zu erlangen, in ihr Zimmer eindringt und das Mädchen so in den Augen seines Bräutigams und seines Vaters bloß stellt. In den nächsten drei Auftritten (3, 5—7) folgt die „Clausel im Testamente" wieder dem Gange der Handlung Goldonis (II, XVII—XIX). Camillas Eifersucht heilt Philibert durch Gegengift, indem er selbst den Eifersüchtigen spielt, den dummen Joachim (den lustig herausgearbeiteten Florindo der Erede), als seinen Nebenbuhler behandelt und fortjagt (ein von Lessing erfundener Zug). Es fehlen in dem Entwurf nach dem vorher Gesagten natürlich jene Auftritte, die sich mit den Folgen von Florindo's Einbruch beschäftigen, den Vorwürfen, die Fiammetta deswegen Trastullo und Arlecchino macht (III, I—II), den Anklagen, die Ottavio über Rosaura und ihre Vertraute ergießt (III, III—IV), den Bitten Rosaurens, Lelio möge ihr beistehen (III, V), dem Duelle, in dem Ottavio den Verläumder seiner Braut verwundet (III, VII—VIII). Die Zähmung der Camilla durch Philibert aber, die in der Szene III, VI der Erede ihren Abschluß erreicht und ein dankbares Lustspielmotiv darstellt, ist von Lessing in drei Auftritten, den drei ersten seines vierten Aktes, breit ausgesponnen worden. Auf die Haupthandlung zurückgreifend, teilt der Bearbeiter in der 4. Szene mit, daß Pasquin, der hier den Trastullo ersetzt, wieder von Panurg zu Araspe übergegangen ist (weshalb?) und die Lösung des Knotens wird in den folgenden Szenen (4, 5 u. 6) angebahnt, wo Pasquin den Panurg durch gefälschte

Nachrichten von Araspens Fallissement auf das Erbe verzichten macht, um sich vor dem Konkurse eine Entschädigungssumme zu sichern, genau im Anschlusse an L'Er. fort (III, IV). Ott. wird endlich von Flor. von Ros. Schuldlosigkeit aufgeklärt, Auftritte (III, X—XII), die natürlich fortfallen müssen, da diese Intrigue in die „Clausel" nicht hinein verwoben ist. Die Szenen des fünften Lessingschen Aktes, die zeigen, wie Joachim sich zwar anfangs nicht abfinden lassen will, später sich aber gleich seinem Vater umgarnen läßt, wie die eigennützigen Bewerber um die Mitgift, Panurg und Araspe, schließlich doch noch leer ausgehen und beschämt abziehen müssen, um das edle Liebespaar Juliane und Lelio vereinigt zu sehen, sind im Anschlusse an das Goldonische Stück (III, XIII—XVI) ausgearbeitet.

Wenn man diesen Entwurf noch einmal übersieht, so merkt man auf den ersten Blick, daß Lessing die etwas weitschweifige und verzwickte Handlung der Erede fortunata hat kürzen und vereinfachen wollen. Den Umtrieben des Dieners Trastullo ist kein Raum gelassen, erscheint es ja auch unwürdig, daß ein Diener sich in solch heikle Angelegenheiten einmischen darf. Araspe, der Herr, selbst löst den Knoten, indem er den geizigen Doktor umgarnt. Jochen ist ein Tölpel, kein Bösewicht wie Florindo, er schleicht sich nicht zu Juliane und setzt so ihre Ehre aufs Spiel, eine Intrigue, die nach Petrocchi's Ansicht (p. 174) nicht nur heutzutage unmöglich sein, sondern auch den jungen Mann mit dem Strafrichter in Berührung bringen würde. So wird denn diese neue Kette von Mißverständnissen ausgeschaltet, das Intriguenspiel vereinfacht. Lelio's verliebte Abenteuer werden unterdrückt, Philibert erscheint nicht als geckenhafter, läppischer Mädchenjäger, sondern muß im Gegenteil seine übermäßig eifersüchtige Frau zur Vernunft bringen. So ist der Gang der Handlung in diesem Entwurfe klarer, übersichtlicher und sinngemäßer geworden.

Leider ist von der Ausführung dieser vielversprechenden Skizze nur ein geringes Bruchstück zustande gebracht worden und unter dem Titel „Die glückliche Erbin" auf uns gekommen.

Der erste Auftritt, von Lessing als Einleitung frei erfunden, macht mit der Handlung bekannt. Aus dem Munde Pasquins erfährt man, daß im Hause ein Testament eröffnet wird, daß Panurg und sein Neffe Joachim herbeigeeilt sind in der freudigen Hoffnung, im Testament bedacht zu sein. Das steigert die Spannung des Zuschauers. Was wird der Inhalt des Schriftstückes sein? Die Erwartung ist um so größer, als wir uns im Vorzimmer befinden, hinter dessen Türen die feierliche Handlung vor sich geht. In welch komischem Gegensatze steht dazu das verliebte Treiben Pasquins und Lisettens! Für sie ist ihre Liebeshandlung die Hauptsache, sie kümmern sich nicht um die entscheidenden Vorgänge, die drinnen vor sich

gehen, und erst der Lärm, den Panurg über den Testamentsverlauf anhebt, treibt sie auseinander. Dieser Lärm giebt aber auch schon die Entscheidung an: Die Partei des Panurg ist unterlegen. So ist man auf indirekte Weise mit dem Inhalt des Testamentes bekannt gemacht, ohne daß wie bei Goldoni der Notar das gesetzliche Schriftstück Wort für Wort vorlesen muß, ein meisterhafter dramatischer Kunstgriff Lessings. Und wie geschickt ist die Liebesszene zwischen Kammerdiener und -mädchen damit verknüpft! Hier ist die Hanswurstiade verinnerlicht und veredelt, welch ein Abstand von den gleichzeitigen pöbelhaften Belustigungen der Wiener Bühne! Wie echt komisch wirkt es, wenn die beiden Liebhaber, die sich unlängst erst schmollend getrennt haben, tun, als ob sie sich nicht kennten, sich als Fremde behandeln und von neuem ihre alte Liebe, der nachher keiner von beiden untreu geworden sein will, wieder anknüpfen! Pasquin erfleht die Verzeihung seiner alten Liebhaberin, als die sich Lisette schließlich doch entpuppt, auf eine lustig dramatische Art voll köstlichen Humors, der unter Tränen lacht und lachen macht; denn wer kann sich des Lachens erwehren, wenn der Verliebte mit den Worten: „Sieh mich zu Deinen Füssen, Du Tygerherz“ vor Lisetten niederfällt! Das war die rechte Art, Pasquine zu schaffen, nicht, wie das vorher und später geschehen, sie mit übertriebener Strenge auszurotten, hat doch auch diese Figur am rechten Platze und in der rechten Weise ihre Berechtigung.

Der zweite Auftritt führt von der Vor- in die Haupthandlung. Durch einen Kunstgriff macht der Bearbeiter auch mit den Klauseln im Testamente bekannt, nicht durch Vorlesen des Schriftstückes, sondern dadurch, daß Panurg seinem verstorbenen Bruder eine Strafrede hält, indem er die Klauseln des Testamentes Punkt für Punkt mit bitterem Spott und Tadel bedenkt.

Die Charakteristik wird verbessert und vertieft. Goldonis Dottore ist eine steife, bewegungsarme Natur, die ihrer Wut und Enttäuschung nur in Seitenbemerkungen Luft zu machen wagt, den Feldzugsplan gegen Pancrazio nur andeutet. An Lessings Panurg ist alles Leben, Bewegung, Aufregung. Der Dottore bemerkt (I,I) für sich: Questo vecchio pazzo ha fatto fare il testamento a suo modo. Panurg aber schleudert dem Araspe die wütende Anklage ins Gesicht: „Sie sind ein Betrieger, ein Falsarius. Da haben Sies! lassen Sie Feder und Papier bringen, ich wills Ihnen schriftlich geben.“ Ruhig bleibt bei dieser Anklage Araspe, ein Rasender dürfe vieles sagen. Das bringt Panurg noch mehr in Wut, und giftig fährt er auf: „Einem Rasenden? Was? Ist es nicht genug, daß Sie mich, und diesen armen Jungen, bestohlen, beraubt, geplündert haben? Müssen Sie mir noch Injurien sagen? Ich ein Rasender? Schon gut! Du hast's gehört, Jochen,

Du hast's gehört!" Dann zählt er in heftig hervorsprudelnder Rede alle Punkte auf, die er gegen das Testament anführen will. Höhnisch malt er Araspen ein Bild seiner selbst vor: „Und das ist der Herr Araspe! Der armselige Ehekriepel hier, der schon selbst erwachsene und verheyrathete Kinder hat, der ehster Tage Großvater werden wird, den soll ein frisches Mädchen von zwanzig Jahren heyrathen, wenn sie nicht will so gut als enterbt seyn" (Goldoni nur: signor sposo, signor erede). Aber Menschenfeind, wie er ist, glaubt Panurg nicht, daß Juliane vor einer Heirat mit dem Alten zurückschrecken wird. „Denn heut zu Tage, sind die Mädchen bei weitem nicht mehr so delikat, als wir sie in den alten Romanen finden". Er sieht den Kaufmann schon als Hahnrey, das stellt er ihm hohnlachend als Prognostikon aus. Davon findet sich nichts in der Erede fortunata. Panurg läßt nicht wie Goldoni (la discorreremo, ci toccheremo le mani, signor tutore, signor sposo, signor erede) über seine Absichten im unklaren. Ein solcher Brausekopf kann sich nicht beherrschen, er muß es herausstoßen, wovon seine Seele voll ist: „Wissen Sie, Herr Bräutigam, Herr Erbe, auch Herr Vormund zugleich, wo ich nun spornstreichs hingehe? Zum Advokaten! Zum Advokaten!" Ist er doch seiner Sache so gewiß, daß er dem Notar, der sich zu dem Testamente hat brauchen lassen, prophezeit: „Der Notarius aber, der sich dazu hat brauchen lassen, der muß dran glauben. Da ist keine Gnade! Er muß hängen; und ich sehe, ich sehe ihn schon hängen." (Quando il testatore vuol fare delle disposizioni ingiuste e scandalose, il notaro è obligato a suggerirgli la giustizia e l'onestà) Araspe aber kann sich noch gratulieren, wenn er sich vom Galgen abkaufen kann. — Das gerade Gegenteil von diesem Charakter, der vom Sturm der Leidenschaft hin und her gepeitscht wird, ist das ruhige, gesetzte Wesen Araspes. Man höre seine Antworten auf des Gegners leidenschaftliche Äußerungen: „Der Zorn ist eine Raserey, und einem Rasenden muß man alles zu sagen vergönnen." Als Panurg den Erblasser mit einem vergleicht, der im Tollhause an der Kette stirbt, hält er sich mit Selbstbeherrschung zurück. Eine gewisse beißende Ironie setzt er der Leidenschaft seines Gegners entgegen. Er bedauert den armen Notar, der an den Galgen muß, indem er lächelnd bemerkt „der arme Mann!", eine Bemerkung, die Panurg wütend ausrufen läßt: „Sie lachen noch? Nun hab ich genug. An dem Rande seines Verderbens zu lachen." — Es hat keinen Zweck, sich mit dem Gegner zu einigen; denn „der arme Notar hängt ja doch einmal am Galgen." Als Panurg erklärt, daß er zum Advokaten laufen will, fragt er ihn spöttisch: „So werde ich wohl immer das Geld, mich vom Galgen loszukauffen, bereit halten müssen?" Davon steht nichts im Original, wo Pancrazio nur Seitenbemerkungen

macht. Ein anderes Seitenstück zu Panurg ist der dumme, einfältige Jochen, den der Oheim wie einen Schulbuben abkanzelt („Ach schweig; du bist ein Schöps! — Halt dus Maul, wenn ich rede. — Wo du noch einmal reden wirst, Junge — Esel von einem Jungen"), wenn er seine einfältige Gelehrsamkeit anbringen will („ich weiß das Sprüchelchen auch auf Lateinisch: ira furor brevis est — posito sed non concesso, sagt der Lateiner — per risum multum".) Das ist ein scharfer Gegensatz zu dem Goldoni, wo Florindo ziemlich eigenmächtig sich benimmt (se Rosaura non prende me per marito, se ne pentirà assolutamente — corregerò io le pazzie d'un padre sedotto, e le vostre fattucchierie). Das klingt etwas ungeheuerlich im Munde eines heranwachsenden Burschen. Lessings Lateinschüler ist eine komischere Figur. In einer besonderen Szene (1,3) versucht Lessing noch einmal, Araspens Beweggründe als edel und uneigennützig, von Sorge um die Firma getragen, hinzustellen, um diesen Charakter wahrscheinlicher zu machen. In den letzten vier Auftritten des Bruchstückes (1, 4—7) aber schließt er sich fast wörtlich an das Original an, da hier kein Grund zur Änderung vorliegt.

Dieses Bruchstück zeigt zur Genüge, welch unschätzbaren Verlust die Goldoniliteratur dadurch erlitten hat, daß eine solche Bearbeitung nicht hat zu Ende geführt werden können. Schon diese wenigen Auftritte tun nämlich deutlich dar, wie Lessing es meisterhaft verstanden hat, die Charakterzeichnung des Italieners zu verbessern und zu vertiefen, was besonders bei dem komischen Gegensatze zwischen Panurg und Araspe zu tage tritt, den Humor, der bei Goldoni zuweilen verborgen schlummert, auf die lustigste Art hervorzuzaubern und besonders in den beiden Bedienten glücklich zu verkörpern, wie die Sprache in lebhafter Bewegung zu treffendem Dialoge herausgearbeitet ist.

Aber auch etwas anderes tritt mit erschreckender Deutlichkeit vor Augen, wie himmelweit nämlich diese gewissermaßen nur flüchtig hingeworfene Arbeit trotzdem über den anderen gleichzeitigen Werken steht, die sich mit dem italienischen Lustspieldichter beschäftigen, wie schlecht es um diese Übersetzungsliteratur bestellt ist, sodaß Lessings Werk nur wie ein flüchtiger Strahl in dunkler Nacht erscheint.

Das gilt besonders für die damalige Reichshauptstadt.

Doch bevor wir uns dort weiter umsehen, haben wir noch eine bezeichnende Tatsache festzustellen.

IV. Goldoni-Ausgaben und Kritiken.

1. Günstige Kritik der Goldoniausgabe des Bettinelli in der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste."

Der ganze Lessingische Freundeskreis wirbt um diese Zeit für Goldoni. Im Jahre 1757 (Bibl. d. schön. Wiss. u. d. frey. Künste, zweit. Bds. erst. Stück S. 133—199) beginnt ein mit „C." unterzeichneter Anonymus (Nicolai) eine außerordentlich günstige Besprechung der Goldoniausgabe, die Bettinelli in Venedig ohne Wissen des Verfassers, auf Medebac's Geheiß und Rechnung hatte drucken lassen (Petrocchi p. 126) unter dem Titel: „Le Commedie del Dottore Carlo Goldoni Avvocato Veneto fra gli Arcadi Polisseno Fegejo. Quarta Edizione. Tomo primo. Venezia 1753 per Giuseppe Bettinelli", 368 Seiten in groß Oktav. In einer Einleitung beklagt der Verfasser des Schreibens sich darüber, daß der Name Goldoni so bekannt sei, „als seine Werke den meisten unbekannt sind." Er hat es sich darum zur Aufgabe gestellt, einen Schriftsteller in Auszügen zu vermitteln, dem es gelungen ist, „die gesittete Komödie in seinem Lande einzuführen." Er verwahrt sich gegen diejenigen, welche „affektieren werden, unsern Goldoni für ein kleines Licht zu halten". Dabei polemisiert er indirekt gegen die Anhänger des französischen Regelzwanges, die es den „Engländern und Italienern nicht vergeben, daß sie auf ihren Schauplätzen soviel originales beybehalten." Diese würden einen Mann natürlich ungerecht beurteilen, „der selten die Einheit der Zeit und des Ortes genau beobachtet" und dessen Pläne fehlerhaft sind oder mit ihren Ideen von einem Musterplane nicht übereinstimmen. Darüber würden solche Leute vor den Schönheiten der Einzelausführung („Beautez de detail") die Augen zuschließen. „Und bey diesen", so fährt der Kritiker fort, „werden sie dem Verfasser weder dasjenige, was seine Nation eigenes hat, noch dasjenige, was er ihr zu gefallen in seinen Lustspielen duldet, vergeben, die Charaktere, welche bey uns so unbekannt, als sie in Italien gemein sind, z. B. die äußerst eifersüchtigen Frauenzimmer, die Lotteriespieler, die närrischen Liebhaber der Alterthümer, die närrischen Liebhaber der Akademien oder witzigen Gesellschaften, die Cavalierie di Conversazione (die man auf Deutsch Schmarotzer nennen könnte), die Cavalieri serventi oder Cicisbei der Damen werden sie gerade zu entweder für übertrieben oder für abgeschmackt halten. Sie werden ebenso wenig vertragen können, daß in einem Lustspiele jemand vergiftet wird, als daß man einen Gerichtssaal vorstellete, wo die Advokaten mit allen Formalien eine Sache vortragen, oder einen Kanal in Venedig, worauf sich die hin- und wiederfahrenden Gondel-

fahrer zanken; sie werden sich keine Bedenken machen zu behaupten, daß Lustspiele, worinn dergleichen Sachen vorkommen, schlecht seyn müssen.“ Der Beurteiler aber „getraut sich nicht, ein so rasches Urtheil auszusprechen“, er hält dafür, man solle diese Komödien wie ein fremdes Volk, ein fremdes Land als Reisender studieren, und man würde sich in diesen Geist schon hineinleben können. Durch einen geschichtlichen Überblick über Goldonis Jugend und die Umstände, die ihn zu seinem Reformwerke geführt haben, die der Anonymus zugleich als „eine kurze Fortsetzung der riccobonischen Geschichte des italiänischen Theaters“ angesehen haben will, sucht er seine Leser mit der Art Goldonischer Arbeitsweise vertraut zu machen. Er zeigt darin, wie der Venezianer von dem musikalischen Singspiele (il barcajuolo etc.), den heroischen Stücken nach Metastasios und Zenos Manier (Belisario u. s. w.) zu der halbliterarischen Komödie (Manolo sulla Brenta) und endlich zum völlig ausgearbeiteten, literarisch durchgebildeten Lustspiel, deren erstes die Donna di garbo war, übergegangen sei. Er tut dar, wie der italienische Dichter weniger aus Büchern, als ganz besonders von der Welt seiner Zeitgenossen und ihrem Theater seine Kunst geschöpft habe. Dort habe er die feine Art der Schilderung und den Geschmack der Nation, der nicht ganz außer acht zu lassen sei, beobachten können. Er läßt Goldoni sich gegen „die Anhänger des Alterthums“ verteidigen und lobt ihn, daß er seine Stücke habe chronologisch drucken lassen und sich „des Vortheils begäbe, welchen er daraus hätte ziehen können, wenn er die besten Stücke zuerst hätte bekannt machen wollen.“ Merkt man in diesen einleitenden Worten schon einen dem Venezianer günstigen Wind, so tritt diese wohlgesinnte Meinung bei der Besprechung der vier Stücke des ersten Teiles noch mehr zu tage.

TOMO I.

1. Donna di garbo.

Er beginnt mit einer Inhaltsangabe der Donna di garbo, deren Titel auch ihm Schwierigkeiten macht. Rosaura's Verstellung ist ihm die natürliche Waffe, deren die Frauenzimmer sich bedienen, wie die Mannspersonen der Autorität. Die Szene, wo Arlequin erscheint „mit dem Kopfputze und einigem anderen Putz der Beatrice angeputzt, mit einem Spiegel in der Hand, in dem er sich fleißig besiehet“, findet er so drollig, daß er Arlequins Worte wiedergiebt. Auch die Komik, die in Ottavio's Spielwut liegt, wird betont. Der Auftritt, in dem Brighella und Arlequin zu Florindo kommen, als er sich über die Kunde, daß Rosaura seinen Vater heiraten wolle, gerade in der größten Erregung befindet, um seine Befehle entgegenzu nehmen, „und da er sie in der Bewegung, worinn er sich

befindet, nicht höret, macht ein ziemliches Theaterspiel". Die „Akademie" und die „Disputation im Universitätsstilo" entschuldigt der Rezensent anscheinend als den italienischen Sitten entsprechend. Die etwas gezwungene Lösung des Stückes beurteilt der Kritiker mit nachsichtiger Milde. Bei der eigentlichen Beurteilung des Stückes zeigt Nicolai ziemlich scharfes Verständnis. Auch er möchte bei der Sorgfalt, die Goldoni stets auf den Hauptcharakter legt, die Verwirrtheit des Planes entschuldigt wissen. Dieser Hauptcharakter, Rosaura, ist nach seiner Ansicht zwar „etwas übertrieben", aber doch „ziemlich wohl ausgeführt", zumal „ihn einige in Absicht der Handlung unnöthige Personen, als Ottavio, Beatrice, Lelio durch ihre Charaktere besonders unterstützen". Allerdings hat der Kritiker meines Erachtens die Mangelhaftigkeit, die sich in Florindos Charakterzeichnung offenbart, allzuleicht übergangen. Doch hat er im großen und ganzen recht, wenn er sagt: „Dieses ist das erste Lustspiel unseres Verfassers und verdient also einige Nachsicht; es hat aber gewiß einzelne schöne Stellen und glückliche Scenen". Sonderbar für unsere Goldoniübersetzer ist der Umstand, daß erst Bock auf dieses Stück aufmerksam wurde.

2. I due gemelli Veneziani.

Daran schließt sich die Kritik der Due Gemelli Veneziani. Auch hier, so führt der Anonymus aus, habe der Verfasser das Lustspiel hauptsächlich für eine Hauptperson geschrieben, für den Schauspieler Cesare d'Arbes, „der sonst die Rolle des Pantalon zu spielen pflegte, in diesem Stücke aber zugleich die Rolle des dummen und des klugen Zwillings mit ungemeiner Geschicklichkeit vorgestellet hat". Wieder liefert er eine kurze Besprechung der Komödie und dazwischen bietet er Übersetzungsproben von Szenen, die ihm für Goldonis Art charakteristisch erscheinen. So giebt er die beiden Auftritte wieder, in denen der tölpelhafte Zwilling Zanetto bei seiner „Braut" Rosaura eingeführt, aber wegen seines dummdreisten Auftretens mit einer Ohrfeige abgefertigt wird. Die Szene, wo Pankrazio den Zanetto abzuhalten sucht, trotzdem bei Rosaura wieder sein Glück zu versuchen, und ihm deswegen die „Hölle heiß macht", ist dem Kritiker „ungemein lustig". In der Tat ist die Art und Weise, wie Pankrazio den Tölpel darüber belehrt, was die Ehe ist, reich an urwüchsiger Komik. Desgleichen der Auftritt, in dem der Belehrte seine neugewonnenen Kenntnisse bei Beatrice in die Tat umsetzt, in dem er sich mit den Worten Pankrazios „die Hexe", die „Furie", den „Giftkasten" „drey Schritte vom Leibe" zu halten sucht. Was diese Komödie angeht, so hat der Rezen-

sent zwar recht, daß sie voller komischer Situationen sei, aber hier ist die Handlung doch etwas zu „verwirrt“ und „mit Zwischenbegebenheiten beladen“. Er ist daher selbst nicht recht von seinem Verteidigungsgrunde, daß die Fabel das so mit sich bringe, überzeugt. Möchte er doch selbst die „Nebenbegebenheiten“, „daß Rosaura die Schwester der beyden Zwillinge ist“, „den Tod des armen Zanetto und des lasterhaften Pankrazio“, die ihm blos fürs italienische Theater passen, und die Person Tiburzios gestrichen wissen. Was auf deutschen Bühnen aus den Gemelli wurde, hätte der Kritiker beobachten können, wenn er Heubels rohe Übersetzung „Die zwey Zwillinge“ gekannt hätte, die in Wien zu einer plumpen Berhardoniade herabsanken. (Siehe S. 9).

3. Uomo prudente.

Es folgt die Besprechung des Uomo prudente, des „klugen Mannes“, schon von Salazar unter dem Titel „Der Weise“ übersetzt. (S. 3). Man findet hier einen Kaufmann, dessen Frau mit andern liebäugelt und dessen Sohn nichts nach dem Vater fragt. Pantalone aber will alles mit Geduld ins reine bringen, um den guten Ruf des Hauses zu erhalten. So sucht er denn seine Frau zu bekehren, „welche Szene ungemein schön ist“ und von dem Rezensenten ins Deutsche übersetzt wird; aber er hat damit kein Glück; denn Beatrice will sich nicht nach dem „Eigensinn eines närrischen alten Mannes“ richten, eher soll er noch von ihren Händen sterben. Zwar nützt ihr die Verschwörung gegen die Stieftochter Rosaura, die ihren Vater achtet, nichts; diese erhält ihren Florindo, aber an ihrem teuflichen Plane, den Pantalone zu ermorden, wobei Ottavio, der seine Geliebte Diana nicht heiraten darf, Dienste leistet, hält sie zähe fest. Es geht die ganze Giftmischerei auf der Bühne vor sich, wobei zwei Hunde vor unsern Augen verenden müssen, „eine zur Handlung zwar nöthige, aber des Theaters ganz unwürdige Scene“. Aber der Alte kommt dahinter, und obschon die Polizei, von Rosaura benachrichtigt, sich schon mit der Sache befaßt, weiß er doch ihren Verdacht abzulenken und die Schuldigen zu entlasten, die sich ihm reuevoll zu Füßen werfen. Der Berichterstatter sieht die Fehler dieses „ganz italienischen“ Stückes als Kleinigkeiten an und findet in der feinen Nüancierung der Charaktere, der guten Schilderung des bürgerlichen Lebens viele Schönheiten. „Vermittelst einiger Veränderungen“, so schließt er seine Beurteilung, „könnte man dieses Stück zu einem vortrefflichen Lustspiel von der rührenden Gattung machen“. Diese vielleicht etwas zu milde Ansicht ist bezeichnend für den Kritiker und seine Zeit, in der das bürgerliche Rührstück, auf „Miß Sara Sampson“ fußend, sich zu entwickeln begann.

4. La Vedova scaltra.

So milde der Rezensent sich hier zeigt, so hart ist seine Beurteilung der Vedova scaltra (S. Diss. S. 9). Er wundert sich, „wie unser Verfasser nach den Zwillingen und dem klugen Mann, das gegenwärtige Stück hat machen können; der Plan desselben ist trocken (?) und verwirrt zugleich [verwirrter als der der Due Gemelli?] Die Begebenheiten sind auf spanische Art mehr romanenhaft als unerwartet; die Charaktere der vier Nationen sind mit sehr gemeinen Zügen gezeichnet; die Situationen sind mehrentheils mehr possenhaft als komisch [gilt das nicht manchmal auch von Auftritten in den Zwillingen?]“ Treffen aber bei diesem Stücke nicht mehr denn je des Kritikers eigene Worte (Rez. S. 156) zu, daß Goldoni, um seinen Hauptcharakter, hier die Vedova scaltra, von allen Seiten zu zeigen, „den natürlichen und einfachen Gang der Handlung vernachläßiget“, daß die Nebencharaktere dazu da sind, „den Hauptcharakter zu unterstützen“ (Siehe Diss. S. 10)?

TOMO SECONDO.

Der Rezensent fährt in seiner Beurteilung der Goldoniausgabe regelmäßig fort; denn im zweiten Stücke des zweiten Bandes der Bibliothek erscheint eine Besprechung des Tomo secondo der Commedie, welcher das Teatro comico, die Putta onorata, die Buona moglie und den Padre di famiglia enthält.

5. Il teatro comico.

Bei der Kritik der ersten Komödie, von der der Verfasser selbst will, „daß sie nicht sowohl als ein Lustspiel, sondern vielmehr als eine Vorrede zu seinen Lustspielen anzusehen sey“, nimmt der Beurteiler, der eine genaue Inhaltsangabe bietet, mehr den historisch berichtenden, als den ästhetisch kritisierenden Standpunkt ein. Es hätte aber doch nahe gelegen, die Übersetzer vor einem solchen Stücke zu warnen, das auf deutschen Bühnen (Vgl. den Wien. Druck 1764) völlig mißverstanden und verunziert werden mußte. Bei den beiden folgenden Komödien aber, der Putta onorata, dem ehrlichen Mädchen, und der Buona moglie, einer Fortsetzung des ersten Stückes, die „ausdrücklich für Venedig gemachte Komödien“ und daher deutschen Lesern unverständlich sind, hat Nicolai auf einen „langweiligen“ Auszug verzichten wollen, um seine Berichterstattung nicht noch mehr in die Länge zu ziehen.

6. La putta onorata.

Von diesem Stücke giebt Nicolai eine kurze Inhaltsangabe. Bettina, „ein armes, aber ehrliches Mädchen“, entgeht den

Nachstellungen des Barons von Ripaverde. Sie heiratet Pasqualino, der sich als Sohn Pantalones entpuppt, während bisher der „lüderliche“ Lelio, der als Sohn eines Gondelfahrers erkannt wird, dafür gegolten hat.

7. La buona moglie.

In der Guten Ehefrau gelingt es dem Lelio und dem Marchese von Ripaverde, den jungen Ehegatten auf Abwege zu bringen. Aber der Aufopferung und Geduld Bettinas, der buona moglie, ist es zu verdanken, wenn Pasqualino wieder zu einem besseren Menschen wird. Der Vater Pantalone verzeiht, der Unheilstifter Lelio wird in einem Streite erstochen.

8. Il padre di famiglia.

Als letztes Stück wird der in der Folge (zuerst von Loth 1762) so oft nachgeahmte Padre di famiglia eingehend besprochen, ohne kritische Bemerkungen jedoch; man sieht allerdings aus der Ausführlichkeit der Durchnahme, daß Nicolai diese Komödie nicht als eine unwichtige aufgefaßt hat. Auch er sieht wie später Schmid den Charakter der Stiefmutter als die Hauptsache an. Goldoni hat seines Erachtens den Pantalone nur deswegen zur Hauptperson gemacht, weil er keinen schlimmen Charakter wie den Beatricens, auf deren Liebe und Haß das ganze Stück beruht, dazu hat stempeln wollen. Pantalones Charakter findet Gnade in des Kritikers Augen, nicht so der des Ottavio, der das Interesse teile und einen Teil des Abscheues gegen die Stiefmutter auf sich lade. Florindos Fehler werden mit „der Nachsicht der Mutter“, seiner „eignen Unbedachtsamkeit“ und seinem „verzärtelten Eigensinne“ entschuldigt. Vielleicht hat diese wohlwollende Besprechung des Stückes zu der Beliebtheit bei den Übersetzern beigetragen.

TOMO TERZO.

Im ersten Stück des dritten Bandes der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste“ (Zweite Auflage bey Dyck in Leipzig, 1762) erfolgt eine Beurteilung des Tomo III. der Commedie. (S. 106—18) Weil die Leser nach des Kritikers Ansicht jetzt schon mit den Eigenarten Goldonis vertraut sind, so will er sich mit kurzen Inhaltsangaben und gelegentlichen kritischen Bemerkungen und Auszügen einzelner Auftritte begnügen.

9. Il cavaliere e la dama.

Das sei besonders bei dem Stücke Il Cavaliere e la Dama der Fall, von dem ja schon vor zwei Jahren eine zufrieden-

stellende deutsche Übersetzung erschienen sei. [1761 zu Wien gedruckt.] Die kritischen Bemerkungen über dieses Lustspiel sind kurz. Zunächst wird hervorgehoben, daß man hier zwar „die vier verlarvten Personen“ nicht findet, daß aber hinter Anselmo, Buonatesta, Pasquin und Balestra doch Pantalone, Dottore, Arlecchino und Brighella stecken, ein Wagnis, das Goldoni zuerst in der „Pamela“ unternommen habe. Bei „großen Schönheiten“ verspürt der Rezensent doch „einen Mangel an Handlung“.

10. La famiglia dell' antiquario.

Es schließt sich daran eine Besprechung des Lustspieles „La famiglia dell' antiquario o sia la suocera e la nuora“. Anstatt „Antiquitäten„kenners“, wie hier übersetzt wird, hat die Übersetzung vom Jahre 1767: Antiquitäten„händler“, was besser paßt, da der Graf ja nichts von Altertümern versteht, trotzdem aber alles mögliche einhandelt. Die „gedoppelte Handlung“ erregt bei dem Beurteiler keinen Anstoß. Sie trete, so bemerkt er entschuldigend, vor den nach allen Seiten gezeigten Charakteren zurück, wie das des Dichters Art sei. Das kalte Blut eines sammelwütigen Antiquarius stehe in glücklichem Gegensatze zu den Zänkereien zweier aufgebrachten Frauenzimmer. Allerdings habe Goldoni aus diesem glücklichen Kontraste nicht die daraus entspringenden komischen Situationen gefolgert; er habe die Charaktere nur am Ende durch Pantalone vereinigen lassen. Auch dieses Stück gefalle am besten in Italien, wo solche Antiquitätennarren überaus häufig vorkämen. Für deutsche Verhältnisse empfehle es sich, nur eine Handlung, entweder die Zänkereien der beiden Frauen oder die Torheit des Antiquarius spielen zu lassen, an dessen Stelle bei uns vielleicht ein tiefsinniger Philosoph treten könne. Der Kritiker empfiehlt dies Stück, das in beiden Fällen einen Reichtum an komischen Situationen zeigen würde, recht warm deutschen Lustspieldichtern zur Bearbeitung; denn es würde sich ein sehr schönes deutsches Lustspiel daraus machen lassen. Diese Hoffnung ist nicht in Erfüllung gegangen; denn der Wiener Druck (1767) ist eine genaue Wiedergabe der Vorlage, aber vielleicht haben des Kritikers Worte doch bewirkt, daß die Übersetzer auf das Stück aufmerksam geworden sind.

11. L'Avvocato Veneziano.

Bei der Inhaltsangabe des Avvocato Veneziano bemerkt der Rezensent, daß man „ohne eine genaue Kenntniß des venezianischen Dialekts, der venezianischen Sitten, und insbesondere der Art, wie in den Gerichten zu Venedig die Rechtshändel getrieben werden, einen großen Theil der Schönheiten desselben nicht einsehen könne“. (Vergl. Heubels V. A. 1758)

12. L'Erede Fortunata.

Die Erede fortunata findet kein Wohlgefallen bei dem Rezensenten. „In diesem Lustspiele gehet es ziemlich verwirrt zu". Die Ursachen, weshalb das Stück so schlecht aufgenommen worden ist, sind dem Beurteiler bekannt: „Wir wissen eine einzige, aber sehr wichtige Ursache, die ist das Stück selbst." „Aber eine in dem gegenwärtigen Stücke," so hebt Nikolai hervor, „nicht sonderlich nöthige Episode, könnte an einem andern Orte mit Nutzen gebrauchet werden." Es ist die Zähmung der äußerst eifersüchtigen Beatrice, die dadurch erfolgt, daß Lelio, der gegen alle anderen Frauen galante Mann, seiner Gattin ihre Juwelen und Kleider bis zur Bekehrung von ihrer Eifersucht vorenthält. Aus diesem Einfalle hätte sich nach der Ansicht des Kritikers durch Ausschmückung mit einigen Umständen ein artiges Nachspiel machen lassen. So ganz schlecht ist die Erede nun doch nicht, da gerade sie von Lessing, der sich um 1755 doch auch eingehend mit Goldoni beschäftigte, herausgegriffen wurde.

TOMO QUARTO.

Im zweiten Stück des dritten Bandes der Bibliothek (S. 227—45) werden Tomo quarto und quinto der Goldoniausgabe, jetzt mit Veränderungen von Medebach herausgegeben, einer Beurteilung unterzogen, die dem Goldoni fast durchgehend günstig ist.

13. Il Moliere. Von der Komödie Il Moliere (später von Saal übersetzt) bietet der Kritiker nur eine Inhaltsangabe.

14. La Bottega di Caffè. Auch das Lustspiel „Die Caffeeschenke, la Bottega di Caffè," wird nicht eingehender besprochen.

15. Il Bugiardo.

Für den „Lügner", dieses in der Folge auf den deutschen Bühnen so beliebte, bei den meisten Beurteilern so geschätzte Stück, hat auch unser Rezensent anerkennende Worte. Er bedauert, „nicht alles anzeigen zu können, was dieses Lustspiel, welches eigentlich eine freye Nachahmung des Lügners vom P. Corneille ist, besonders angenehm machet. Lelio bringt alle Augenblicke eine neue Lügen vor, und die Verlegenheit, worinn er sich befindet, wenn er sich selbst widersprechen muß, giebt zu verschiedenen lustigen Auftritten Anlaß."

16. L'Adulatore. Den Adulatore bezeichnet der Kritiker als ein „moralisches" Stück.

17. La Pamela nubile.

Bei der „Pamela“ stößt dem Beurteiler ein Bedenken auf, das merkwürdigerweise später auch von anderen Rezensenten geteilt wird, so von Gumpertz in seinen „Billetten“. Es ist seines Erachtens nicht angebracht, daß am Ende Andrews, der Vater der Pamela, für einen Grafen erkannt wird. Dann stellt er den Unwert der Ackermannschen, „kürzlich herausgekommenen“ Pamela (S. Diss. S. 11) fest und setzt sie gegenüber der Übersetzung des Cavaliere e la Dama sehr herab. Mangelhafte Kenntnis des Italienischen und schlechte Beherrschung des Deutschen werden dem Übersetzer vorgeworfen und durch Belege nachgewiesen. „Doch es ist nicht der Mühe werth, mehrere Fehler aufzusuchen“ schließt der Beurteiler seine Bemerkungen ab.

18. Il Tutore.

Im Tutore gefällt ihm der Gegensatz zwischen dem regen, tätigen Pantalone und dem Faulenzer Ottavio. Dieser Gegensatz scheint ihm so gut ausgeführt, daß er die Szenen übersetzt, in denen Ottavio und Pantalone am deutlichsten von einander abstechen. Diese Auftritte, die in der Tat voll vortrefflicher Komik sind, (I, X, XI Beratung der beiden Vormünder über die Versorgung Rosauras.) sind wie immer, wenn der Kritiker seinen Goldoni übersetzt, fehlerfrei und ausdrucksvoll wiedergegeben. Auch die Szene, in der Pantalone „den faulen Ottavio bereden will, dem Entführer (der Rosaura, dem Lelio, Pantalons Sohn) nachzusetzen“, „machet eine der lustigsten Szenen.“ „Dieses Stück ist durchgehends voller wohl angelegter Szenen, welche auf dem Theater eine sehr gute Wirkung thun müssen. Daß der Verf. seine Charaktere wohl zu bearbeiten wisse, ist bereits aus dem vorigen bekannt.“

19. L'avventuriere 'onorato.

Der Avventuriere 'onorato wird minder günstig beurteilt „Der Plan dieses Stückes ist zwar nicht allzu künstlich angelegt; inzwischen ist es wohl möglich, daß es sonderlich zu Venedig (der Allerweltsmensch Guglielmo ist Venezianer) Beyfall gefunden.“ Auch der Vergleich, den der Kritiker zwischen dem Avventuriere und der Donna di garbo anstellt, fällt zu Ungunsten des Weltbürgers (hier „Der ehrliche Aventürier“ genannt) aus: „Der Avanturier so wie die Donna di Garbo haben beyde gleich seltene Begebenheiten, gleiche Gelehrsamkeit und weitläufige Kenntnisse, sie haben einen gleich offenen Kopf, wissen sich aus allen Gefahren zu ziehen, und alle Herzen zu gewinnen, und endlich treffen beyde am Ende eine reiche Heyrath. Nur ist hier der Unterschied, daß Rosaura ihrem ungetreuen Liebhaber nachfolget und durch ihre Ge-

schicklichkeit ihn zwingt, sie zu heyrathen. Dahingegen Guglielmo seine Braut, die ihm nachfolget, ziemlich leichtsinniger Weise einer reichen Witwe zu Gefallen, verläßt."

20. I pettegolezzi delle donne.

Die letzte Komödie „Le Pettegolezze (sic!) delle Donne; die Weiberklatschereyen" beurteilt der Anonymus nicht ganz gerecht. Er will sie nur für und in Venedig gelten lassen und spricht dem Stücke sogar Kunst und Natur (!) in der Entwicklung des Planes ab. (S. die „Basen" von Gotter und Goethes Urteil, Italien. Reise 10. Okt. 1786).

TOMO SESTO.

Im ersten Stück des vierten Bandes der Bibliothek der schönen Wissenschaften (2. Aufl. Leipzig bei Dyck 1762) S. 478—489, wird Tomo VI und VII dieser Goldoniausgabe besprochen.

21. La Moglie amorosa.

Das erste Lustspiel, die Moglie amorosa, (später unter dem Titel M. saggia bekannt) wird nicht kritisch untersucht. Es gefällt dem Anonymus vor allem jene dramatische Szene (III,VII) in der Rosaura ihren Gatten in ihre Arme zurückzuführen weiß, sodaß er sie ganz in seiner ausdrucksvollen Weise wiedergiebt. (Vergl. damit das Urteil in dem Schriftchen „Etwas Dramaturgisches u. s. w. von Wittenberg, Hamburg 1774.)

22. Il cavalier di buon gusto. Von dem Cavalier di buon gusto, dem Cavalier von gutem Geschmacke, wird nur der Inhalt mitgeteilt.

23. Le donne gelose.

Mit den Donne gelose „gehet es, wie mit den andern für Venedig geschriebenen Lustspielen, es werden nämlich die Ausländer schwerlich Geschmack daran finden." „Der Hauptinhalt ist, daß Siora Giulia und Siora Tonina auf ihre Männer, den Goldschmidt Boldo, und den Krämer Todaro, eifersüchtig sind, weil sie bey der Siora Lugrezia, einer Witwe, aus- und eingehen; weil sich aber endlich zeiget, daß der erste wegen der Lotterie zu ihr gegangen ist, in welcher er 1800 Dukaten gewinnet, und daß sie dem andern Geld zum Spiele geliehen hat, worinn er 200 Zechinen gewinnet, so geben sie sich zufrieden."

24. Le femmine puntigliose. Auch von den Femmine puntigliose wird nur der Inhalt angedeutet. Dieses Stück ist von Saal übersetzt worden.

TOMO SETTIMO.

25. Als erste Komödie des siebenten Teiles findet sich „la Gastalda, die Haushälterinn". „Dieses Lustspiel (das übrigens nie übersetzt worden ist) hat seinen Namen von des Pantalons Haushälterinn Corallina, welche derselbe heyrathet. Ein närrischer Lelio siehet dieselbe für Pantalons Tochter an, und will sie heyrathen; aber es entwickelt sich bald, und Pantalons Tochter, Rosaura, heyrathet den Florindo."

26. La locandiera. Dann folgt die „Locandiera, die Gastwirthinn". Auch zu diesem Lustspiele werden keine kritischen Bemerkungen gegeben.

27. Il marchese di Monte Fosco.

Das dritte Stück ist der Marchese di Monte Fosco (im allgemeinen Il Feudatario genannt), von Heermann unter dem Titel „Die Dorfdeputierten" zu einer Operette verarbeitet. „Einige Scenen, welche das Betragen der Bauern, sonderlich das unrecht vornehme Wesen des Schulzen, seiner Beysitzer und Schöppen, nebst ihren Weibern schildern, sind ziemlich lustig, fallen aber ein wenig in das Possenhafte."

28. I Poeti.

Das letzte Lustspiel sind die Poeti, die sich unter dem Vorsitze Ottavios zu einer Akademie zusammenschließen. Als Dichter weiß sich Florindo, Rosaurens Liebhaber, dort einzuschleichen. Doch nachdem er sich die Geliebte vom Vater ersungen hat, sagt er sich mitsamt seiner Braut von der poetischen Genossenschaft, in der Goldoni nach des Kritikers Vermutung sich über seine Mitbrüder, die Poeten, ein wenig lustig machen will, für immer los. Darauf zerfällt der Bund zu Ottavios Leidwesen.

TOMO OTTAVO.

Der achte und neunte Teil dieser Goldoniausgabe wird in dem zweiten Stück des vierten Bandes (Leipzig, bei Dyck, 1759) S. 767—776 einer Besprechung unterzogen. In diesen beiden Bänden kommen hauptsächlich Erstlingswerke vor. Sie stammen nach Nicolais Angabe noch aus der ersten Schaffensperiode Goldonis und sind im Geschmacke der alten Commedia a sogetto geschrieben; ja, einige erweisen sich schon dadurch als extemporierte Stücke, daß nur die Hauptcharaktere schriftlich fixiert sind. „Wir werden also," so schließt der Berichterstatter, „in unsern Auszügen um desto kürzer seyn können."

29. I due Pantaloni. Die Due Pantaloni sind nur der Entwurf zu dem späteren Stücke I Mercanti, Bocks Holländern.

30. L'impostore.

Der Impostore wird an zweiter Stelle genannt. Er ist von Weisker als „Leutansetzer" bearbeitet worden. (S. Diss. 3) Der Rezensent wirft dem Dichter des Impostore vor, daß er einen so schändlichen Charakter, der eher Züchtigung durch den Strafrichter, als durch den Dichter verdiene, nicht habe auf die Bühne bringen dürfen. (Vergl. Padre di famiglia.)

31. Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto.

In diesem frühen Stücke des Goldoni, das der Berichterstatter mit dem Festin de Pierre vergleicht, wird ein verruchter Wollüstling, der die Tochter des verdienten Commendatore di Lojoa zu verführen sucht und den Vater ersticht, an der Ehren-Bildsäule des Commendatore, bei der er Asyl zu finden hofft, von der Rache des Himmels ereilt und von der Erde verschlungen.

32. Il servitore di due padroni.

In dem Servitore di due Patroni findet der Kritiker „einige lustige Scenen". Es hat nach ihm mit den im ersten Teile des Dictionnaire des Theatres de Paris mitgeteilten, am 31. Juli 1718 auf „dem italiänischen Schausplatze Italiänisch aufgeführten" französischen Entwurf in drey Aufzügen Arlequin valet de deux Maitres von Mandrajors, mit dem es in den „wesentlichen Dingen genau übereinstimmt", eine Quelle gemeinsam. Beide tragen „manche Kennzeichen der alten fehlerhaften italiänischen Bühne an sich." Es verlohnt sich auch, hiermit die Beurteilung des Stückes zu vergleichen, die in dem „Schreiben über die Leipziger Bühne von Herrn J. F. Löwen zu Rostock 1770" S. 94 ff. zu finden ist.

TOMO NONO.

33. La Pupilla.

Das erste Stück des neunten Teiles ist „La Pupilla; das Mündel:" „Messer Luca ist in sein Mündel Caterina verliebt. Ein Unterhändler, Namens Quaglia, aber weiß sie durch einige listige Streiche dem Orazio zuzuschanzen, indem er z. B. den Luca beredet, Orazio wolle das Mägdgen Placida heirathen, und denselben dadurch ins Haus bringet. Endlich ergiebt sich, daß das vermeinte Mündel Caterina eine Tochter des Luca ist; daher dieser sich dann entschließet, ihre Heirath mit dem Orazio geschehen zu lassen."

Die letzten drei Stücke, L'uomo di mondo, il prodigo, la banca rotta o sia il mercante fallito trugen in der ursprünglichen extemporierten Form den Titel: Momolo cortigiano,

Momolo sulla Brenta, Momolo due volte fallito. Hier sind sie notdürftig zurecht gearbeitet worden, doch guckt noch immer ihr eigentlicher Charakter unter der literarischen Hülle hervor.

34. Momolo cortigiano.

In dem ersten Abschnitt von Momolos Lebensbeschreibung spielt der Held sich als Lebemann auf, als Cortesan. ‚Momolo ist ein solcher Cortesan, der sich auf allerley Weise zu ergötzen suchet, bei einer Wäscherinn aus- und eingehet, die er als Tänzerin auf das Theater zu bringen, und gänzlich zu unterhalten verspricht, sich bey der Beatrice, einer jungen fremden Frau, einzuschmeicheln suchet, u. s. w. Bis er endlich durch das liebreiche Bezeigen der Eleonora, einer Tochter des Doktors, gefesselt wird, und dieselbe heirathet.

35. Momolo sulla Brenta.

Im zweiten Teile, dem Verschwender, lebt Momolo in seinem prächtigen Landhause an der Brenta in Saus und Braus, ohne sich um einen wichtigen Prozeß, den er in Venedig hat, zu kümmern. Er giebt seiner Liebsten, der Witwe Clarice, hier ein kostbares Fest. „Da aber diese seine Verschwendungen nicht billiget, so thut die Liebe zu ihr das Wunder, daß er seine ganze Neigung verändert, und da er seinen Prozeß gewonnen hat, sein ganzes Vermögen zu mehrerer Sicherheit seiner Liebsten in die Hände giebt, damit sie damit wirthschafften solle.“

36. Momolo due volte fallito.

Auch das letzte Stück „war ebenfalls nicht ganz niedergeschrieben, und ward meistens extemporiret. Nachher hat der Verfasser viel darinn geändert, und unter andern die Person des Momolo in die Person des Pantalon verwandelt.“ Einmal hat der alte Verschwender schon Bankerott gemacht, aber man hat auf den Namen seines Sohnes Leander noch einen Rest retten können. Doch bald „fängt Pantalon seine alten Streiche wieder an; so, daß es beynahe zu einem zweyten Bankerote hätte kommen können, wofern nicht der Doktor die besten Anordnungen, dawider gemacht hätte. Pantalon gehet darauf in sich; und Leander, dessen mütterliches Vermögen durch die Anordnung des Doktors sicher gestellet worden, heirathet die Vittoria, die Tochter des Doctors.“

2. Die Besprechung der Pasqualiausgabe.

Die überaus günstige Meinung, die der Kritiker der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“ von Goldoni hat, leuchtet auch in den Besprechungen der vier ersten Bände der neuen Ausgabe vom Jahre 1761 (Venezia, bei Giambatista Pasquali, Leipzig, 1763), die im zehnten Bande der „Bibliothek“ (S. 9—40) erfolgt, klar hervor.

Auch hier redet er wieder wie am Anfange der Anzeige von Bettinellis Ausgabe „von den großen Verdiensten des Goldoni um die italiänische Schaubühne, von dem Charakter seiner Komödien, von verschiedenen dahin einschlagenden Umständen, die den Zustand der italiänischen Schaubühne betreffen.“ Als Bekräftigung seiner Ansicht von Goldoni führt er das von uns schon erwähnte Epigramm Hagedorns an. Die Kupferstiche, die Goldoni dieser auf seine eigenen Kosten gedruckten Ausgabe voranstellt und die Ereignisse aus seinem Leben darstellen sollen, werden jedesmal kurz beschrieben. Ehe der Kritiker aber zur Besprechung der neu hinzugekommenen Komödien übergeht, kommt er auf Voltairens Lob zu sprechen. Goldoni hatte Voltaire nämlich die Verheiratete Pamela aus Dankbarkeit gewidmet. Denn der französische Dichter hatte ein für Goldoni sehr schmeichelhaftes Epigramm an den Senator Albergati in Bologna gerichtet, in dem er die Natur auf die Schmähungen der Gegner antworten läßt:

Aux Critiques, aux Rivaux
La nature a dit sans feinte;
Tout auteur a ses défauts,
Mais ce Goldoni m'a peinte.

Albergati teilte dem Gelobten diese Verse mit, der dem Franzosen seinen Dank aussprach und darauf ein Antwortschreiben erhielt, in dem der Italiener als „Maler und Sohn der Natur“, als Reiniger des italienischen Theaters, als fruchtbarer, liebenswürdiger, ja, unsterblicher Dichter gepriesen wurde. Zum Schlusse versicherte ihn Voltaire seiner treuen Anhängerschaft, offenen Bewunderung und aufrichtigen Freundschaft. Der deutsche Berichterstatter giebt dieses ehrenvolle Zeugnis des berühmten Franzosen mit unverhohlener Freude wieder.

1. TOMO PRIMO.

37. Pamela maritata.

Der erste Band der Ausgabe enthält von Neuem nur die Pamela maritata. (Teatro, Bottega di Caffè. P. fanciulla.) „Die Anlage davon ist etwas gemein, die Situationen aber gut herbeygeführet, die Charaktere wohl geschildert, und (worinnen Goldoni eine ganz besondere Stärke besitzt) das ganze Stück

vortrefflich dialogiert.“ Einige Scenen erregen so sehr das Wohlgefallen des Rezensenten, daß er eine Übersetzung davon bietet, die genau und ausdrucksvoll wie immer ist. So werden wiedergegeben die Unterredung zwischen Pamela und dem Chevalier Arnold (Ernold), der sich unhöflich bei der jungen Frau eindrängt (I, III), das erregte Selbstgespräch, worin Milord Bonfil sich ergeht, als er Pamelas zurückgelassenen Brief findet. (I, XV), der Dialog zwischen Artur und Pamela, der Bonfil in seinem Verdacht noch bestärkt (II, V) und das Zwiegespräch, das den Gatten auf dem Höhepunkte der Eifersucht, die Gattin in der tiefsten Betrübnis zeigt (III, XVI). Es gefällt dem Beurteiler nicht, „daß in der Goldonischen Pamela dieses tugendhafte Mädchen aus hohem Stande ist, daß ihr Vater aber seinen Stand verbergen müssen, um der Verfolgung zu entgehen, die die Schottischen Rebellen traf, unter denen er begriffen war; ein Kunstgriff, der uns eben nicht sonderlich gefallen.“. (Vergl. Madame F. an R.) Die Lösung des Knotens durch die inprovisierte gerichtliche Untersuchung der gegen Pamela erhobenen Anklage befriedigt den Kritiker nicht. Das heißt nach ihm mehr zerschneiden als auflösen.

2. TOMO SECONDO.

38. Gli innamorati.

In dem neuen Stück des zweiten Bandes, der zudem noch den Cavaliere e la Dama, den Bugiardo und Tutore enthält, den Innamorati, erscheinen dem Berichterstatter die Charaktere „neu, ausnehmend komisch und nach der Natur geschildert“. Übertriebene Charaktere entschuldigt er aus der „italiänischen Lebhaftigkeit“. So wird der „Enthusiasmus“ des alten Fabrizius, die „närrische Eifersucht“ der Verliebten, die nach Goldonis eigenen Worten „hauptsächlich in Italien die Geißel verliebter Herzen ist, den heitern Himmel umwölkt und mitten im schönsten Wetter ein Ungewitter erregt“, aus dem südländischen Naturell erklärt. Den Mangel an Handlung entschuldigt der Rezensent mit Goldonis Streben nach möglichst deutlicher Charakteristik und glaubt, daß die „Verliebten Zänker“, wie er das Stück nennen möchte (cf. Reichard) auch „auf einem deutschen Theater nicht mißfallen würden“. (cf. die Übersetzung von Laudes in Wien, die Bearbeitung von Reichard in Gotha). Er verzichtet wegen der geringen Handlung auf eine Inhaltsangabe und greift nur einen, allerdings sehr charakteristischen Auftritt heraus, den er treffend übersetzt. Es ist die Szene (I, XI), wo sich die beiden Verliebten aus Eifersucht zum erstenmale ernstlich entzweien.

3. TOMO TERZO.

Der dritte Band (La serva amorosa, il Moliere, l'adulatore) bringt nichts Neues als die Rusteghi.

39. I rusteghi.

Der Berichterstatter steht davon ab, von diesem Stücke, in dem der venezianische Dichter nicht einen, sondern mehrere dieser Grobiane mit den nötigen Schattierungen gezeichnet und mit dem er großen Beifall errungen habe, seinen deutschen Lesern einen Auszug zu geben. Er hält nämlich von solchen inhaltsarmen venezianischen Lokalstücken nicht viel; an den Rusteghi bewundert er höchstens „die glücklichen Caricaturen der komischen Zeichnungen".

4. TOMO QUARTO.

Die vier Lustspiele dieses Bandes sind: L'avventuriere onorato, il cavaliere di buon gusto, la locandiera und der noch nicht besprochene Avaro.

40. L'avaro.

Dieses Stück hat die hoch geschraubten Erwartungen des Rezensenten enttäuscht. „Wir waren voller Erwartung, wie er diesen Charakter nach zween so großen Meistern, als Plautus und Moliere war, würde behandelt haben, und freueten uns, einen Goldoni mit jenen auf gleicher Laufbahne, und sie vielleicht von ihm bisweilen übertroffen, zu sehen; aber wie fanden wir uns nicht in unserer Hoffnung betrogen! Das Stück ist in einem Aufzug, und so viel sich der Verfasser in seiner Vorrede darauf zu gute thut, so kann man es sicher unter die mittelmäßigen, wo nicht schlechten Stücken des G. rechnen." Nachdem der Beurteiler eine kurze Inhaltsangabe des Stückes gegeben (siehe Saals Übersetzung Michaelis 1770), ruft er entrüstet aus: „Eine gemeine Fabel, und eine mittelmäßige Ausführung!"

Die Besprechung von Tomo V, VI, VII, der Commedie (jetzt verlegt von Giambatista Pasquali, Venezia 1761) erfolgt im zweiten Stück des zweiten Bandes der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig in der Dyckischen Buchhandlung 1766" (Seite 224—245).

5. TOMO QUINTO.

Nach einer unwesentlichen Anekdote aus Goldonis Leben, einem Liebesabenteuer mit einem mehr schönen als keuschen Mädchen, welche den Titelkupfer erklären soll, kommt der

Kritiker auf die in Tomo V enthaltenen Komödien zu sprechen, wovon die drei ersten: La moglie Saggia, La Vedova scaltra, il Servitore di due Patroni „aus der vorigen Ausgabe (sc. des Bettinelli) schon bekannt sind, ob sie schon hier verändert erscheinen."

41. L'amore paterno.

„Das letztere (Stück), die väterliche Liebe, oder die erkänntliche Magd, (L'amore Paterno, o la Serva riconosente) ist, wie schon oben (Rez. S. 224) angezeigt worden, zuerst in Paris aufgeführet worden". Auch hier bietet der Beurteiler eine genaue Inhaltsangabe ohne kritische Seitenhiebe (Siehe Saal 1767). Sein Beifall ist geteilt, wenn er am Schlusse einen Rückblick wirft: „Der Leser wird auch aus dieser Anlage sehen, daß Goldoni, wie wir schon oft erinnert haben, in der Erfindung seiner Fabeln nicht glücklich ist. Der Titel, die väterliche Liebe, gründet sich auf nichts, als das Pantalon seine Töchter liebet und ihr Bewunderer ist, und die erstern Auftritte lassen einen weit interessantern Ausgang erwarten: seine Stärke liegt im Dialog, der immer unterhaltend, lebhaft und den Charakteren wohl angemessen ist." Der sechste Band bietet in dem Titelkupfer mit der Unterschrift aus dem Properz: Natura sequitur semina quisque sua, wieder eine Anspielung auf Goldonis Leben (er verschmiert in der Lehre bei einem Rechtsanwalt eine Unmenge Papier zu Komödienentwürfen.)

6. TOMO SESTO.

Von den vier Lustspielen dieses Bandes (Le femine puntigliose, la finta ammalata, la donne curiose, la guerra) ist nur der Krieg neu hinzugekommen.

41. La guerra.

Dieses Stück findet des Rezensenten Beifall. „Die neu hinzugekommene Komödie, hat ungemein viel lebhafte und angenehme Auftritte, und man muß des Verfassers Witz bewundern, wie er eine so allgemeine Materie zu einer recht guten Komödie bilden können." (Vgl. d. Kritik d. ‚Unterhaltungen'.) Zwischen der Inhaltsangabe durch giebt der Kritiker eine Übersetzung jenes Auftrittes, wo Don Egidio den feindlichen Fähnrich zu den Füßen seiner Tochter findet, zwar seine Einwilligung zur Heirat giebt, aber den jungen Offizier zur Erfüllung seiner Waffenpflicht treibt. Der Verfasser der Abhandlung ist von diesem Auftritte sehr eingenommen. „Wir dürfen wohl keinen Leser erinnern", so ruft er aus, „diese Situation ausnehmend schön zu finden". Von dem Stücke

im allgemeinen bemerkt er: „Ein melancholischer Schriftsteller würde daraus eine weinende Komödie gemacht haben, aber sie ist mit so viel lustigen Zwischenscenen kleinerer Begebenheiten ausgefüllt, daß die obangeführte Fabel den kleinsten Theil dieses Lustspieles ausmachet. Es sind so viel artige Gemälde des Soldatenstandes darinnen, daß man dieses Stück zu den Vorschlägen eines Diderots, aus den verschiedenen Ständen des menschlichen Lebens Schilderungen aufzustellen, als ein lebhaftes Beyspiel anführen könnte. Ein betrügerischer Commissär, ein Spieler, der Graf Claudio Lieutenannt, ein lustiger Bruder Don Cirillo, der lahmgeschossen ist und an Krücken geht, Orsoline eine Marketännerin, und noch verschiedene solche Personen mehr, machen einen so lustigen Contrast, daß man die Regelmäßigkeit gern vergißt, um die ein schaler Kopf sie verwerfen würde." Diesem vielleicht allzu günstigen Urteile ließe sich entgegenhalten, daß die Fabel hier doch zu sehr durch die theoretischen Auseinandersetzungen über Methode und ritterlichen Kodex der Kriegsführung aufgehalten wird, wenn auch die Schilderung des Soldatenlebens von großer Anschaulichkeit ist.

7. TOMO SETTIMO.

Mit der Erzählung seiner ästhetischen Studien über die Komödie zur Zeit seines Studentenlebens in Pavia beginnt Goldoni den siebenten Band. „Dieser Band enthält: 1. La famiglia dell' Antiquario, o sia la Suocera e la Nuora. 2. Un Curioso Accidente. 3. Il vero amico. 4. Il Padre di Famiglia.

42. Un curioso accidente.

„Die zwote, eine seltsame Begebenheit, ist diejenige, die wir hier zum erstenmale lesen." Von dem Accidente wird mit Recht (vgl. Bock's Bearbeitung) rühmend hervorgehoben: „Wir kennen wenig Komödien des Goldoni, wo die Fabel so ordentlich angelegt, der Knoten aufgeschürzt, und wieder entwickelt ist, als diese." Beifall zollen muß man dem Kritiker, wenn er sagt: „Die Verlegenheit, in die der Liebhaber durch das immerwährende Mißverständniß von allen Seiten gesetzt wird, giebt dem Dichter zu vielen lebhaften Situationen Anlaß." Den „Mangel der verschiedenen entgegengesetzten und wohl geschilderten Charaktere, von denen sonst die Goldonischen Stücke voll sind", wird der nicht bemerken, der sich Giannina und de la Coterie, Filiberto und Riccardo etwas näher ansieht. Wie wir später (s. o.) noch sehen werden, ist auch folgender Wunsch des Kritikers in Erfüllung gegangen: „Eine gute deutsche Uebersetzung dieser Komödie sollte auf unserem Theater keine üble Wirkung thun. So bescheiden dieser Wunsch ist,

da wir uns lieber selbst eine Goldonische Fruchtbarkeit an deutschen Originalstücken wünschen sollten, so selten sehen wir doch auch diese erfüllt!“ Damit schließt der Rezensent seine Beurteilung ab, die einen Strauß von 42 Lustspielen geboten hat, und von einem Kritiker herrührt, der Goldoni nicht bloß freundlich gegenüber steht, sondern manchmal zur Begeisterung für seinen Dichter übergeht.

3. Eine Leipziger Goldoniausgabe für Anfänger.

Im Jahre 1766 zeigen die „Unterhaltungen“ (2. Bd. 3. Stück. September 1766. Hamburg bei Bock) S. 239 eine Goldoniausgabe an, die unter Wegräumen der Schwierigkeiten auch dem Anfänger im Italienischen Gefallen an dem venezianischen Dichter einflößen soll. Sie soll bei Breitkopf erscheinen und in vier Teilen eine Auslese aus dem Goldoni bringen. Je nach dem Beifall, den das Unternehmen findet, wird eine zweite Sammlung versprochen. „In dem ersten Theile findet man“, so verrät der Berichterstatter, „den padre di famiglia, la Pamela faciulla, la Pamela maritata, und il vero Amico, und der zweyte wird enthalten la Famiglia del Antiquario, l'Antiquario, il Cavaliere e la Dama, und le Donne curiose“. Die Erleichterung für den Anfänger soll darin bestehen, daß das Venezianische und Bergamesische durch das Toskanische, die italienische Schriftsprache, ersetzt wird, wodurch aber nach der Ansicht der Anzeige „manche originalen Schönheiten dieser Dialekte, die Goldoni so gut zu gebrauchen weiß, und wohl manchmal unübersetzlich sind“, wegfallen. Dennoch wird das Unternehmen, eben weil es Anfängern dienen soll, warm empfohlen, ein Zeichen für die Beliebtheit Goldonis bei Kritikern und Publikum.

4. Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft. 1758.

Eine andere Stimme der Kritik ist dem italienischen Dichter nicht so gewogen wie der Berichterstatter der Unterhaltungen und Nicolai. Er hat kein Verständnis für den sprühenden Humor des Pasquino im Cavaliere e la Dama. Ihm sind die Harlekinrollen überhaupt und insbesondere die Goldonis ein Dorn im Auge. Zwar ist Herr Schuch nach seiner Meinung (S. 16) der geborene Hanswurst und spielt ihn am besten im Pasquin des Cavaliere e la Dama, aber die Kunst hat

keinen Anteil an der Beliebtheit dieses Charakters. Der Kritiker möchte am liebsten derartige Gestalten auch ausdrücklich als Hannswürste gebrandmarkt und damit aus der Welt geschafft wissen.

So sehen wir also, daß schon in der ersten Zeit Goldonis Ansehen im Wachsen begriffen ist, wobei die Tatsache nicht zu verkennen ist, daß die Kritik ihm gegenüber meist eine wohlwollende Stellung einnimmt.

V. Das Wiener Theater 1758—59.

1. „Die Engeländische Pamela" von Weisker 1758.

Inzwischen schaffen die Übersetzer rüstig weiter. Auch Wien muß jetzt seine Pamela haben. Sie erscheint im siebenten Teile der „Deutschen Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern" als eine „Nachahmung des Herrn Karl Goldoni", für das K. K. priv. Deutsche Theater in Wien. Die Übersetzung, von der es, wie die Vorrede besagt, „zu wünschen wäre, daß alle Jünglinge und Jungfrauen, alle Eltern und Kinder, mit einem Worte alle Menschen sie sich zur Nachahmung vorsetzeten," hält sich fast immer ganz genau an die Vorlage. Sie ist richtig und nicht ungeschickt. Leben und Farbe erhält sie durch ein gemütliches Wienerisch. Pamela hat „Patschhänderl" (1,18 care manine), ein hübsches „Goscherl" (2,12 bel labbro), sie ist ein „Herzkratzerl" (1,18). Zuweilen kürzt Weisker seine Vorlage mit Glück. So das juristische Colloquium, das Milord Artur mit seinem Freunde Bonfil über Vor- und Nachteile der Mißheiraten zwischen Hoch- und Niedriggeborenen (2,2), die Standrede, die Pamela dem Unverschämten hält (bei dem Ackermannschen Schauspiele beibehalten) (II,14) und andere. Doch beschneidet der Übersetzer die Vorlage noch nicht genug. Es bleiben der langen Tiraden noch genug stehen, so auch der lange Tugenderguß der Pamela am Schlusse. Was die Charakterzeichnung angeht, so ist es Weisker noch besser als Goldoni gelungen, den komischen Typus des Cavaliere hervorzuheben. Weisker nimmt das Mittel der Sprache hinzu, einen rechten Weltbummlertypus zu schaffen. Man höre diesen Allerweltsreisenden reden: (2,12) „Oh brava! Das freuet mich. Evviva la signora onorata! Ha, ha, ha! A propôs, Mademoiselle vertueuse, weil sie so erschrecklich ehrlich ist, wird sie wohl Ehre überleg haben." Man merkt, kosmopolitisch genug.

So wäre die Übersetzung nicht gerade ungeschickt, wenn nicht andere Indizien bewiesen, daß die Zeit der läppischen Hannswurstiade auf dem Wiener Theater noch lange nicht vorüber ist. Der Haushofmeister Longmann ist ein achtungswerter Graubart, dessen ganzes Denken und Tun ruhige Würde verrät. Da aber in Wien kein Stück ohne den Hannswurst denkbar ist, Goldoni aber hier den Arlecchino nicht mittun läßt, so muß der altehrwürdige Haushofmeister seine Rolle übernehmen und zum Herrn (!) Hansen werden und Hannswurstiaden begehen! Kein Lustspiel ohne Bernardon, so mache man den cavaliere Ernoldo dazu! Da Weisker, „der Vater der Burleske", in diesem Stücke wahrscheinlich selbst den Bernhardon spielte, so werden Ernoldos Reisewitze ins Breite gezogen.

Ist es bei Goldoni schon befremdend, daß Longmann, dieser biedere Graukopf, in die jugendliche Pamela verliebt ist, so ist Herrn Hansens Gebahren bei Weisker direkt unerträglich. Er wirft dem jungen Mädchen, in das er verliebt ist, Kußhändchen zu, seufzt, redet von „Herzkratzerl" und dergleichem Unsinne. Die Sprache ist mehr als einmal auf den Hannswurstenton gestimmt. Hanns nennt Miledi Daure (1,11) ein „kollerisches Pferd", eine ‚Frätschlerinn' und Pamela einen „artigen Schnabel".

So zeigt auch die „Engeländische Pamela" noch deutlich Spuren davon, daß an der Donau selbst in einem durchaus ernsthaften Stücke, in dem die Vorlage selbst fast ganz ohne die rein komischen Personen auskommt, Hannswurst und Bernardon durchaus mittun müssen, und daß die Tage der plumpen Hannswurstiade noch immer nicht gezählt sind.

2. „Der venezianische Advokat" von Heubel. 1758.

In demselben Jahre (1758) läßt sich Johann Georg Heubel Theatral-Secretarius, auch noch einmal auf dem Wiener Theater bewundern. Seine Übersetzung des Avvocato Veneziano erscheint im siebenten Teile des mehrmals genannten Wienerischen Sammelwerkes im Druck. Dieses Stück, von Goldoni im Jahre 1751 verfaßt, ist eines der unglücklichsten des geschäftigen Vielschreibers. In unermüdlicher Breite wird die einfache Handlung ausgesponnen.

Florindo, der Sohn des Anselmo Aretusi, hat einen Rechtshandel mit Rosaura, der Adoptivtochter seines Vaters, einen Erbschaftsprozeß. Rosaura ist nämlich von Aretusi adoptiert worden zu einer Zeit, da er noch keine Kinder hatte und auch keine mehr erwartete. Deshalb setzt er auch Rosaura zur

Universalerbin ein. Da wird ihm plötzlich und unerwartet ein Sohn Florindo geboren. Dieser ficht nach des Vaters Tode das Testament an. Alberto, ein berühmter venezianischer Advokat, der Titelheld des Stückes, vertritt Florindo, der Doktor Balanzoni aus Bologna seine Nichte Rosaura. Alberto aber fällt in Liebe zu der Klientin seines Gegners und gerät so in Zwiespalt mit seiner Amtspflicht. Doch trotz der Versuchungen, in die ihn Rosaurens Freundin Beatrice zu ihrer Freundin Gunsten bringt, trotz der Verdächtigungen, die der Graf Ottavio gegen den Advokaten Alberto bei seinem Klienten Florindo hervorruft, nachdem ihm vorher ein Bestechungsversuch mißlungen ist, trotz der Zweifel, die Florindo an seines Sachwalters Treue hegt, und, was das Härteste und Schwerwiegendste ist, trotz der Tränen der heimlich Geliebten, der venezianische Advokat bleibt treu dem Rufe seiner Pflicht und gewinnt den Prozeß glänzend für seinen Klienten Florindo. Dann aber läßt er der Liebe freien Lauf; er überzeugt Rosaura von seiner Herzensneigung und verlobt sich mit ihr. Ihr früherer Verlobter, der Conte Ottavio, der sie nie geliebt und nur wegen der jetzt verlorenen Mitgift hat heiraten wollen, hat sich aus dem Staube gemacht. Doktor Balanzoni giebt seine Einwilligung.

Es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß der Advokat Alberto, der natürlich Goldoni und den Advokatenstand überhaupt verkörpern soll, ein übertriebener, unmöglicher Charakter ist, und „es haben sich schon bei Veröffentlichung des Stückes Leute gefunden, die dem Verfasser vorgeworfen haben, einen imaginären Advokatencharakter erfunden zu haben, um die corrumpierten zu tadeln." (Petrocchi, C. Goldoni e la Commedia p. 123)

Heubels Übersetzung steht auf dem Standpunkte der vorhergehenden Arbeit. Wie Weisker will auch er „Tugend und gute Sitten befördern und das Böse verhaßt machen" (Vorrede); wie der Schauspieler Weisker so hat auch der Theatral-Secretarius, Dramaturg Heubel nur eine Neuschöpfung für das Kasperltheater in Aussicht. So verwandelt er denn auch den Conte Ottavio flugs in einen Grafen Bernardon. Eine Reihe von Szenen, die in der Vorlage ausgearbeitet sind (I,IV, V = 1,3, 4; II,XIV—XVI = 2,11—13; III,II—III = 3,3—4; III,V = 3,6) werden a sogetto wiedergegeben, d. h. es ist den Schauspielern nur der Vorwurf der Handlung gegeben, und die bloße Andeutung giebt den Schauspielern Gelegenheit, auf eigne Kosten und aus persönlicher Erfindung noch weitere Späße hinzuzufügen. Es sind dies entweder blöde Späße des Harlekin mit seiner unerläßlichen Geliebten, dem typischen Kammermädchen Colombina, oder Belustigungen der niederen Gerichtspersonen untereinander, lauter unnütze, aber für den damaligen Zuhörer notwendige Zugaben.

Was die eigentliche Übersetzung angeht, so kürzt Heubel allerdings etwas die Weitschweifigkeit der Vorlage, aber bei weitem noch nicht genug. Da müssen die Hauptpersonen ihre Beweggründe in langatmigen Monologen an den Tag legen: Der Advokat hält unermüdliche Tiraden, ganz der Advokatengeschwätzigkeit Goldonis angemessen; die ganze Gerichtsverhandlung mit ihren seitenlangen, juristischen Auseinandersetzungen zwischen Alberto und Balanzoni (III,II) meint Heubel auch einem deutschen Publikum nicht vorenthalten zu dürfen. Alberto hält die Schlußtugendrede, in der er echt philisterhaft wie so viele Helden Goldonis Winke für den Ehestand austeilt.

Sprache und Stil sind nicht kennzeichnend genug. Wohl wienert die Übersetzung etwas (Mädel, Glöckel, serva = Kuchelmensch) und giebt so dem Ganzen einen etwas volkstümlichen Anstrich, aber der Gegensatz zwischen italienischer Schriftsprache und der venezianischen Mundart, den der italienische Verfasser so vorteilhaft anwendet, ist im Deutschen nicht nachgeahmt. Daher klingt die Wiedergabe oft recht matt. Alberto ruft in seinem anschaulich lebhaften Venezianisch beim Anblick des Bildes der Rosaura entzückt aus: „Mo gran bel ritratto! Mo el gran bel visetto!" (1,2) Heubel sagt weitschweifig und farblos: „Nun wie schön ist diese Abbildung. Wie viele Reizungen treffe ich nicht in dieser Gesichtsbildung!" Die bildliche Kraft des Ausdrucks fehlt der Übersetzung. Ros. sagt, als sie Alberto ins Zimmer ihrer Freundin Beatrice treten sieht, in bestürztem Tone (I,IX): „Pagherei una libbra di sangue a non esser quì — Meinen kleinen Finger gäb ich drum, nicht hier zu sein!" Wie matt klingt Heubels: „Ich wollte wünschen, daß ich nicht hier wäre." Alberto bezeichnet eine Zusammenkunft mit Rosaura als: „Fortuna de' Marineri che vol dir tempesta di mar (II,VIII) — Seemannsglück — Meeressturm"; Heubel sagt allgemein: „Ein Glück, welches nie den Untergang drohet." Einige Stellen sind falsch wiedergegeben. Alberto sagt (I,III) entschuldigend zu Florindo, daß er in seiner Galerie Bilder von ihm unbekannten Frauen habe, de donne che no so chi le sia — Heubel: „Abbildungen von Personen, so ich gekannt." Solcher Schnitzer laufen verschiedene unter. Wohltuend berührt es anderseits, wenn das deutsche Sie die langatmigen südländischen Titulaturen ersetzt. Der Diener bestellt (II,V = 2,3): L'Illustrissima Signora Flaminia, mia padrona, supplica Vossignoria Illustrissima . . . Übers.: „Mademoiselle Flaminia läßt Sie ersuchen."

Was von Weiskers Pamela gilt, gilt somit auch von diesem Stücke: Die Goldonischen Stücke werden mehr oder minder geschickt auf das Bernardontheater zugeschnitten, ein höheres Übersetzungsideal kennt man bis dahin auf der Wiener Bühne noch nicht.

3. Ungedruckte Übersetzungen Heubels.

„Die zwey Zwillinge“ und „Der venezianische Advokat“ sind die beiden einzigen Goldoniübersetzungen Heubels, die im Drucke erschienen sind. Zwar nennt er sich (Deutsche Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern, 11. Teil, Vorbericht) selbst als Verfasser von „Die tugendhafte Ehefrau“, „Der Diener zweyer Herrn“, „Der geehrte Avanturier“, „Die listige Wirthin“ und „Die glückliche Erbin“, Stücke, die 1756—58 verfaßt gewesen sein müssen, da sie neben den Zwillingen (1756) aufgezählt werden, aber es hat sich kein Druck dieser Arbeiten feststellen lassen, wenn auch ihre Güte, nach den beiden veröffentlichten zu schließen, nicht groß gewesen sein wird. Die italienischen Originale sind sicher Il servitore di due padroni, l'avventuriere onorato, la locandiera, l'erede fortunata, und vermutlich la moglie saggia. Da von diesen fünf Wiedergaben mit Ausnahme einer früher bearbeiteten später von andern Schriftstellern Übersetzungen oder Bearbeitungen geliefert worden sind, so sei die Inhaltsangabe auf später verspart. Der Verlust des schon früher bearbeiteten Stücks ist einigermaßen zu beklagen. Wäre es doch interessant gewesen, eine Bearbeitung der Erede fortunata von Heubel mit dem Lessingschen Bruchstücke „Die glückliche Erbin“ verglichen zu sehen. Wenn diese Arbeiten des Wiener Theatralsekretarius auch nicht mehr erhalten sind, so lassen sie doch den bezeichnenden Umstand klar erkennen, daß Goldoni in dieser ersten Zeit schon einen bedeutenden Rang auf dem Wiener Theater behauptet.

4. „Die persianische Braut“ 1759.

Auch im Jahre 1759 erkaltet auf dem Wiener Nationaltheater die Vorliebe für den venezianischen Lustspieldichter nicht. Man führt „Die persianische Braut“ auf, ein Stück, das später durch Ch. Schmid in dem Schreiben „Über die Leipziger Bühne an Herrn J. F. Löwen zu Rostock“ eine treffende Kritik erfahren hat. Schmid bezeichnet diese ‚heroische Komödie“ als eine Tragikomödie, die mißraten sei wie immer, wenn Goldoni ernsthaft oder rührend sein wolle. Man könne darin weder weinen noch lachen, sondern nur wahrhaftig gähnen. Dolch, Gift, Blut, Fesseln und all die schrecklichen Werkzeuge der Romanschreiber des vorigen Jahrhunderts würden in diesem Stücke, das wohl irgend einer alten Novelle oder einem persischen Märlein entnommen sei (Salmon, Storia

delle nazioni moderne), ohne Wirkung auf die Zuhörer angewandt. Dann giebt der Berichterstatter eine Inhaltsangabe des Werkes mit satirischen Ausfällen auf die verwickelte, romanhafte Handlung. Diese stellt in ihren Hauptzügen den Kampf dar, den die teuflisch grausame Sklavin Hyrkane gegen die Sultanstochter Fatime führt. Dieses engelhaft gezeichnete Mädchen ist nämlich dem vornehmen Perser Tamas, dem Geliebten Hyrkanens, als Braut zugedacht worden. Aus den hinterlistigen Ränken, die von der in ihrer Liebe bedrohten Sklavin geschmiedet werden, um die vornehme Nebenbuhlerin zu verdrängen, dem Seelenkampfe des weichlichen, unentschlossenen Tamas, dem Eingreifen der beiderseitigen Verwandten des Brautpaares, setzt sich das ganze Stück zusammen, das zuletzt doch mit der Verbindung Fatimes mit Tamas endet. „Nun denken Sie sich," so ruft Schmid am Schlusse seiner Inhaltsangabe aus, „das allerliebste Fäbelchen in einen halb italienisch, halb morgenländisch galanten Dialog, in Goldonische Affektensprache und in Verse eingekleidet, so werden sie schwerlich Appetit bekommen, das Stück durch Lesen, geschweige denn durchs Sehen näher kennen zu lernen. Selbst die beiden einzigen komischen Rollen, die diebische Cucurma, und der in Opium versoffene und ganz unnütze Ali sind dem Goldoni diesmal schlecht geraten."

In der Tat, dieses Urteil Schmids ist nicht allzu hart ausgefallen. Goldoni versagt, wenn er sich an ernsthafte Stoffe heranwagt, wie schon seine frühesten Versuche in der dramatischen Dichtung, die Trauerspiele Amalasunta und Belisario beweisen, und es ist zu bedauern, daß er 1753, also im reifen Mannesalter, noch einmal vom rechten Wege abweicht. Das zeitgenössische Urteil seiner Landsleute aber lautet anders; denn es bedenkt die Sposa persiana mit ungeheurem Beifall, es will sogar wissen, wie es der Ircana weitergeht, und so läßt der venezianische Autor sich herbei, es über der Sklavin Schicksale in Iulfa, ja noch in Ispahan zu unterrichten. Kein Wunder, daß die Komödie schon im Jahre 1759 auf dem Wiener Theater aufgeführt, und im Jahre 1763 in die Sammlung, die „Deutsche Schaubühne nach alten und neuen Mustern", aufgenommen wird, ein Zeichen für die Beliebtheit und Zähigkeit des Stücks, aber auch für den schlechten Geschmack des Wiener Publikums.

Der unbekannte Wiener Übersetzer hat sich zwar von allen Hannswurstiaden frei gehalten, vielleicht auch nur, weil er hier eine Art Trauerspiel vor sich gehabt hat, die ja auch während der Blüte der Burleske jede Woche Donnerstags gegeben worden sind, aber er ist dem Wohlklange des Goldonischen Verses nicht gewachsen, und so löst er ihn in enganschließende, wortgetreue Prosa auf. Nüchtern und pedantisch wie seine Prosa aber ist auch seine Auffassungsweise. Er

will nichts wissen von der Fatime herrlichem seno che imprigionato suol tener a fatica, der fast die Umhüllung sprengt (1,8); er unterdrückt der Cucurma lose Worte, wenn sie sich rühmt, sobald sie in Freiheit sein wird, sich einen Sohn machen zu lassen (4,1), dagegen erhält Osmann die Freiheit, einen langen Extraerguß über die Vaterlandsliebe loszulassen (4,8). Allerdings tut der Übersetzer gut daran, Cucurma den langen Goldonischen Exkurs über Herkunft, Wachstum und Behandlungsweise des volkstümlichen Kaffees nicht halten zu lassen (4,4), ein seltener Lichtblick in der Öde dieser Prosabearbeitung.

B. Die Zeit von 1759 bis 1764.

I. Comödienzettel des Kochschen Theaters 1759—1764.

Nicht nur auf dem Ackermannschen und Wiener Theater wird Goldoni gepflegt, auch bei Koch ist der italienische Lustspieldichter nicht unbekannt. Das zeigt der von Ekhof für die Jahre 1759—1764 gesammelte Spielplan des Theaters von Heinrich Gottfried Koch, dessen Truppe während dieser Zeit meist in Hamburg, zuweilen in Lübeck und Leipzig gespielt hat.

Sechs Stücke des Goldoni stehen während dieser Zeit auf dem Spielplane. Davon sind zwei von andern Theatern übernommen, „Pamela oder die belohnte Tugend" von dem Ackermannschen, von dem Wiener „Der Cavalier und die Dame oder die zwey gleich edlen Seelen". Die vier andern Übersetzungen Goldonischer Werke stammen aus der Feder eines Herrn Loth, der diese Stücke für die Kochsche Bühne eigens bearbeitet hat. Sie sind in handschriftlichen Übersetzungen niedergelegt worden. Es sind dies: „Der Diener zweyer Herrn", „Die zärtliche Ehefrau", „Das Muttersöhnchen", und „Der Schmeichler". Gedruckt worden ist davon nur „Die zärtliche Ehefrau".

In den ersten drei Jahren des Spielplanes, von 1759 bis 1761 wechseln „Pamela" und der „Cavalier und die Dame" fast regelmäßig miteinander ab, sodaß einer Vorstellung der „Pamela" eine solche des „Cavalier und die Dame" nachfolgt. „Pamela" wird am 16. Febr. 1759 zuerst gespielt, und „Der Cavalier und die Dame" erlebt seine Erstaufführung am 22. Febr. ds. Js. Die dramatische Bearbeitung des Richardsonschen Romanes wird bis 1764 18mal gegeben (4. 10. 63 zuletzt), das zweite Stück 14mal (9. 2. 64 zuletzt).

Es ist schon betont worden, daß „Pamela oder die belohnte Tugend“ dasselbe Stück ist, das einen Ackermannschen Schauspieler zum Verfasser hat und 1756 zu Danzig gedruckt worden ist. Das zeigt deutlich der im Kochschen Spielplane übereinstimmende Untertitel.

a) „Der Cavalier und die Dame.“

Derselbe Beweisgrund gilt für das zweite Lustspiel „Der Cavalier und die Dame oder die zwey gleich edlen Seelen“. Daß das Stück erst 1761 zu Wien im Druck erscheint, beweist nichts; denn die Stücke werden stets erst ein oder zwei Jahre nach der Erstaufführung im Buchhandel veröffentlicht.

Den Inhalt des Stücks giebt der Wiener Druck in der Vorrede:

„Don Robert ein Neapolitanischer Edelmann und Gemahl der Donna Eleonora, wurde von Neapolis ins Exilium verwiesen. Weil nun seine Güter alle eingezogen wurden, so gieng es seiner Gemahlinn sehr hart so, daß sie mit ihrem Kammermädgen vom Nähen und Spinnen sich ernähren und magere und schmale Bissen genug essen muste. Sie nahm deswegen einen Advokaten, den D. Bonatesta an, daß er ihres Gemahls Sachen führen, ihr aber bey Hof Unterhaltungsgelder auswürken sollte. Anselmo, ihr Hausherr, und Don Rodrigo, ein Cavalier nahmen sich doch ihrer an, und erzeigten ihr öfters Proben einer in solchen Fällen seltenen Freundschaft. Ihr Advokat aber hingegen suchte bey aller Gelegenheit, aus verderbten juristischen Kunstgriffen, ihr das wenige Geld aus dem Beutel zu ziehen. Bis endlich Don Rodrigo es dahin brachte, daß der saubere D. Bonatesta, als ein gewissenloser Jurist und Betrüger, das Land räumen muste. Der arme D. Roberto aber must im Elend sterben. Nach dessen Tod, erbote sich Anselmo, ihr von seinem Vermögen mit etlichen 1000 Thl. beyzustehen, Don Rodrigo aber, ihr bisheriger edler und wahrer Freund, trug ihr auf, sie zu heyrathen, welches sie auch bewilligte und nach verflossener Trauerzeit den Bund der ewigen Treue mit ihm beschlos.“

Goldoni hat besonderes Gewicht auf den Konflikt gelegt, den Donna Eleonora durchzumachen hat, damit ihr Herz sich nicht sträflich dem edlen Beschützer Don Rodrigo, dem Cavalier des Titels, zuwende. Gegenstücke zu ihr und Rodrigo sind Donna Claudia, die ihren rechtschaffenen Mann Don Flaminio dem Hausfreunde Don Alonzo vorzieht, und ihre klatschbasenhafte Freundin Donna Virginia. Beide suchen nun das Verhältnis zwischen Eleonora und Rodrigo, wenn auch vergebens, zu verdächtigen, und hier ist es Goldoni wohl gelungen, Spiel und Widerspiel auszumalen. Die Treue der Kammerjungfer Colombine ist rührend geschildert. Wie ge-

wöhnlich Späße zwischen den beiden Dienern Pasquino (Bedienter Don Robertos), Tofolo (Diener Anselmos) und Balestra (Bedienter Don Flaminios). Die Übersetzung ist eine genaue Wiedergabe des Originals, ohne Verbesserungen und Änderungen.

Hat Koch bis zum Jahre 1762 noch mit Stücken operiert, die von andern Bühnen herstammen, so scheint es ihm nun daran gelegen zu sein, sich ein eignes Goldonirepertoire zu schaffen.

b) Loths Übersetzungen für Koch.

Sein „Diener zweier Herrn."

Ein Herr Loth liefert ihm dieses Repertoire*) und so wird denn am 17. Juni 1762 „Der Diener zweyer Herrn" gegeben, ein Lustspiel, das schon von Heubel aus dem servitore di due padroni zwischen 1756—1758 übersetzt worden ist (Vorrede zum Venez. Advokaten von Heubel) und später noch einmal durch Schröder eine Wiedergabe erfahren hat. Daß das bei Koch aufgeführte Stück nicht mit dem Heubelschen identisch ist zeigt der Umstand, daß noch am 3. May 1769 ein „Diener zweier Herrn" und zwar nach Loths Übersetzung auf der Kochschen Bühne aufgeführt worden ist. Es stammt also von Loth, ist aber nur handschriftlich vorhanden gewesen, so daß eine Kritik der Übersetzung nicht mehr möglich ist. Das Lustspiel ist bei Koch bis zum 18. Jan. 1764 siebenmal gegeben worden.

„Die zärtliche Ehefrau."

Es wäre nicht möglich, in das Wirken und Schaffen des Kochschen Theaterdichters einen Einblick zu gewinnen, wenn von ihm nicht ein Stück im Drucke erhalten wäre. Es ist dies „Die zärtliche Ehefrau", die erst im Jahre 1776, also zu einer Zeit, wo ein Kochsches Theater nicht mehr existiert hat, zu Leipzig bei Karl Friedr. Schneider erschienen ist, so „wie sie auf dem Kochischen Theater aufgeführet worden" (Titelblatt). Im Rahmen des Spielplanes 1759—1764 ist das Lustspiel denn auch 10mal aufgeführt worden und zwar vom 19. Juli 1762 bis 10. Jan. 1764.

Es muß zuerst Klarheit über den Titel geschaffen werden. Im Spielplane des Kochschen Theaters heißt die Komödie „Die zärtliche Ehefrau (La moglie amorosa)". Die Übersetzung zeigt jedoch, daß Loths Stück eine Wiedergabe der

*) „Noch ehe Herr Seal eine Übersetzung des Goldoni unternahm, wurden auf dem Kochischen Theater ehemals einige Stücke des italienischen Dichters aus handschriftlichen Übersetzungen eines Herrn Loth aufgeführt." C. H. Schmid's Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777 S. 131.

Goldonischen Moglie saggia ist. Dieser Wirrwar ist dadurch zu erklären, daß im Italienischen selbst lange Zeit über den Titel Unklarheit geherrscht hat. Bei der ersten Aufführung zu Venedig während des Carnevals 1752 heißt das Lustspiel „Il trionfo della prudenza in Rosaura Moglie amorosa". „Es ist dieselbe Komödie, die von Bettinelli im sechsten Bande seiner überaus fehlerhaften Ausgabe (sc. Goldonischer Werke) mit Unrecht La moglie amorosa, von mir aber Moglie saggia betitelt wird" (Vorrede Goldonis zu der M. S. in der Prima edizione Fiorentina 1753—1755). Das Stück heißt mit Recht Moglie saggia; denn, wie Goldoni in der Vorrede betont, liegt der Titelheldin Hauptverdienst nicht in der Liebe zu ihrem Gatten, sondern in ihrem umsichtigen, klugen Benehmen, wodurch sie zuletzt des Gemahls Sinn umstimmt. „Rosaura ist von geringer Herkunft und hat sich an den Grafen Ottavio verheyrathet. Nach einiger Zeit verwandelt sich seine Liebe gegen Rosaura mehr in Verachtung, besonders da er eine gewisse Marquise Beatrice kennen lernt. Diese weiß ihn so von sich einzunehmen, daß er seine Geringschätzung gegen seine Gemahlinn deutlich zu erkennen giebt. Rosaurens Vater, der darüber empfindlich ist, will seine Tochter zwar wieder mit sich zurücknehmen, jedoch ist es ihr, ihrer eigenen Ehre wegen bedenklich. Endlich entschließt sie sich, der Marquise einen Besuch zu machen, und dieses veranlaßt eine der besten Szenen. Hier entdeckt sie ihr alles, und obgleich die Marquise läugnet: Daß die öfteren Besuche des Grafen aus Liebe zu ihr geschähen, so weis doch Rosaura ihr die stärksten Bewegungsgründe ihres Besuchs so nahe ans Herz zu legen, daß sich endlich die Marquise nicht wenig betroffen findet. — Von dieser Stunde an sucht Beatrice den Grafen nur noch mehr zu einer nehmenden Rache an seiner Gemahlinn zu reizen. Der Graf läßt durch die feine Art, mit der sie es vorbringt, sein Gewissen derart einschläfern, daß er beschließt Rosauren Gift in die Limonade zu mischen. Der Kammerdiener verrät dies der Gräfinn, und sie bedient sich nun folgender List: Sie läßt andere Limonade fertigen und ehe sie solche trinkt, bittet sie sich noch eine Unterredung mit ihrem Gemahl aus. Dieß geschieht, und hier setzt sie ihm auf die beredteste Weise seiner Geringschätzung wegen die stärksten Gründe entgegen, nimmt dann von ihm auf zärtlichste und rührendste Abschied, und ist eben im Begriffe zu trinken, als auf einmal Reue und Schaam eine Sinnesänderung im Grafen bewirken und die Versöhnung zwischen beiden Gatten hervorbringt." (F. W. v. S[onnenfels] S. 58 des „Dram. Briefwechsel über d. Leipz. Theater i. Sommer 1779.)

Dieses Stück ist, wie ein Kritiker, Chr. Heinrich Schmid, in „Das Parterr" (1771, S. 314) mit Recht bemerkt, „eines der ältesten und besten Stücke des fruchtbaren Schriftstellers

Goldoni, worinnen ihm sogar einige rührende Situationen geglückt sind.“ Auch er hält mit Sonnenfels die Szene der Zusammenkunft der beiden Nebenbuhlerinnen für überaus gelungen und bedauert es, „daß wir keinen Terenz haben, der den Goldoni wie jener den Menander benützte“ (Nachrichten über die Leipziger Kochsche Bühne, wo die Lothsche zärtliche Ehefrau am 14. Jenner 1771 wieder aufgeführt wird.]

Allerdings ist Loth dieser Terenz nicht; denn auch seine Arbeit ist nicht mehr als eine Übersetzung, wenn auch keine ungeschickte*). Das Original ist ohne Änderungen herübergenommen. Nirgends ist der Versuch gemacht zu kürzen. In dieser Hinsicht steht die Übersetzung hinter einer späteren (1779) Bearbeitung der moglie saggia von Engel weit zurück. Die langatmigen, bei Goldoni so beliebten Tugendreden, die Engel an verschiedenen Stellen (III 9,14) unterdrückt, dürfen bei Loth nicht fehlen. Die häufigen, unzarten Anspielungen auf die Freuden des Ehebetts, mit deren Entziehung der pfiffige Brighella sein keifendes Weib bestraft und die der sittsame Engel allenthalben streicht, die Streitszenen zwischen Brighella und seiner Frau Corallina, bloße Hannswurstiaden, ohne Bedeutung für die Haupthandlung, stehen hier in ihrer vollen Breite.

Unrichtigkeiten oder Rohheiten in der Zeichnung der Charaktere, die Engel bessert oder mildert, sind unverändert aus dem Italienischen herübergenommen. Wie bei G. so verdirbt der Übersetzer Rosaurens edlen Charakter mit unedlen Beweggründen (das Gerede der Welt, Eigennutz bewegt sie, ihrem Gemahl zu entsagen) I,15. Wie bei G., so droht die taubensanfte Rosaura, Pasqual zum Fenster hinauszuwerfen, ihm Arme und Beine entzweischlagen zu lassen, ein Widerspruch in der Charakterzeichnung, den Engel unterdrückt (II,XIV, 2,13). Engels Graf droht nicht, seine Gattin zu prügeln, was um so roher klingt, als die Drohungen in Gegenwart der Nebenbuhlerin gesprochen werden; bei Loth aber bleibt des Grafen Roheit unbeanstandet. (II 16, 14 Üb.) Ja, der Kochsche Theaterdichter fügt noch Bedientenspässe aus eignem Antriebe hinzu. (Marquise bei der Toilette verglichen mit einem Salate, der zurecht gemacht wird 2,2 — Pasquale läßt den Besen, mit dem er Spinngewebe entfernt, fallen und trifft, ohne es zu wollen, den eintretenden Truffaldin auf die Nase 2,1 — Bedientenspitzbübereien 2,4.)

Die Sprache der Übersetzung ist recht gewandt. Zwar ist es Loth nicht gelungen, den venezianischen Dialekt der volkstümlichen Personen (Pandolfo Loths = Pantalone Gs., Arlecchino = Pasqual, Brighella = Truffaldin) zu ersetzen, ein

*) „Die Übersetzung lässt sich gut genug lesen“ (Bertram, Beitrag z. Gesch. d. D. Th. S. 121).

Mangel, worüber das Schreiben „Über die Leipziger Bühne an Herrn J. F. Löwen von Rostock“ (1770) klagt (S. 53) — Pandolfo redet ein steifes Hochdeutsch, das von dem herzlichen venezianischen Dialekt des Pantalone nachteilig absticht —, aber dennoch ist dieses Hochdeutsch zuweilen recht derb und treffend. Brighella = Trufaldins Bedientenvenezianisch ist recht drastisch wiedergegeben. Custia (seine Frau) è una bestia capace da scanarme a letto „O! der Teufel, heute bleibt es bey einer Gardinenpredigt alleine nicht, es setzt noch mehr ab“. Eine Musterstelle dieser Übersetzungsweise ist der tragikomische Monolog Brighella—Trufaldins, die deshalb hier zum Teil folgen möge: II,XII (11* Übers.): „Percosa grideli? E percosa se da li al Diavolo. Per una Donna. Oh Donne, Donne! Basta, anca mi per una donna gh'ho la mia parte de casa del diavolo. „Und worüber lärmet man? warum ergiebt man sich so oft dem Teufel? Um eine Frau. O ihr Frauen, ihr Frauen! was richtet ihr an! Ich kann schon ebenfalls über eine Frau den Teufel herbeirufen.“ Se la fusse un amorosa. la manderia a far squartar, ma l'è mujer, e bisogna soffrirla, e bisogna che me la goda. „Wenn sie nur meine Liebhaberin wäre, so wollte ich sie zu tausend Teufeln jagen, aber sie ist meine Frau, und also muß ich sie um mich leiden, und mit ihr aushalten.“ Beatrice nennt (II,5) Ros. Gran contessina delle zucche, Loth ebenso verächtlich: „Ach, die neugebackene Gräfin?“

Diese Beispiele einer treffenden Übersetzung ließen sich mehren, wogegen Mattheit und Unrichtigkeit selten zu finden ist. Die italienischen Deminutiva, eine Form, welche die beiden „Conversationskavaliere“ Lelio und Florindo fortwährend Ros. gegenüber anwenden, und die hier wechselweise Verachtung, Hohn und Spott ausdrückt, wenn auch in so verstecktem Gewande, daß ein Argloser es für Güte und Mitleid ansehen möchte, wie Povera Damina, Gran Contessina (I,11) sind im Deutschen mit: „arme Dame, die große Gräfin“ matt wiedergegeben. Ungenauigkeiten sind selten. Flor. freut sich (I,11) eine Dame lesen zu sehen: Jo godo quando ne vedo qualcheduna. Unverständlich ist die Übersetzung: „Ich werde ganz roth, wenn ich so eine sehe.“ Cicisbei sind Hausfreunde bei verheirateten Frauen, keine „Liebhaber“ (I,14). Brighellas Hauptschimpfwort seiner Frau gegenüber ist pettegola: Plaudertasche (I,19), ein Wort, das eine Frau am tiefsten kränkt. Des Üb. „dummes Tier“ ist weder so spitzig, noch so fein wie das italienische Wort. Beatrice ist überzeugt, daß der Graf seiner Frau doch eines guten Tages Prügel geben wird: Un giorno, o l'altro glie le da certo. Falsch ist dies übersetzt mit: „Ja vortrefflich; sie wird ihm wohl gar noch ehestens davongehen.“ II,4. Ros. hartes Wort: „Che chi tenta sedurre im ariti d'altrui, merita uno sfregio sul viso, verdient gebrand-

markt zu werden“ ist mit: „nachdrückliche Strafe“ matt wiedergegeben. Trufaldin ist entschlossen, doch eines Tages nicht mehr zu dulden, daß seine Frau die Hosen anhabe: un dì o l'altro me metterò i mustacci (I,18). Die deutsche Übersetzung: „ich will einmal meine Autorität sehen lassen“ ist nicht so ausdrucksvoll als das italienische Bild.

Diese Undeutlichkeiten aber sind eine seltene Ausnahme, und im allgemeinen ist die Übersetzung eine zwar am Originale haftende, aber doch immerhin gewandte und fließende zu nennen.

Dieses Lustspiel hat darum auch in der Loth'schen Wiedergabe auf dem Kochschen Theater stets große Beliebtheit genossen; es ist kurz bis zur Auflösung der Kochschen Gesellschaft (15. April 1775) immer aufgeführt worden (21. Feb. 1775 zum letztenmale) und hat sogar nach dieser Zeit noch eine Drucklegung erlebt (1776).

Unterdessen sucht Koch seinen Spielplan noch mehr mit Goldonischen Stücken zu bereichern. Am 25. Oktober 1762 wird „Das Muttersöhnchen“ zum erstenmale gespielt. „Diese Comödie ist Il padre di famiglia des Goldoni, man hat in der Übersetzung den Titel blos darum verändert, um sie von dem „Hausvater“ des Diderot zu unterscheiden.“ (Bemerkung des Spielplanes.) Sie ist bis zum 15. Februar 1764 zwölfmal aufgeführt worden, aber niemals zum Drucke gelangt.

8. „Das Muttersöhnchen“ von Loth.

Der padre di famiglia ist im Jahre 1751 zuerst in Venedig aufgeführt worden. Das Stück hat einen ausgesprochenen didaktischen Zweck, es ist eine Art theatralischer Erziehungsschrift.

Pancrazio, ein reicher Kaufmann, hat sich zum zweitenmale verheiratet; sein Sohn aus zweiter Ehe, Florindo, ist von einem heuchlerischen Hofmeister Ottavio zu einem vollkommenen Taugenichts ausgebildet worden. Dennoch ist er das Muttersöhnchen im Hause, während Lelio, Pancrazios Sohn aus erster Ehe, zurückgesetzt wird. Florindo vollführt unter Ottavios Leitung allerlei schlechte Streiche: er stellt dem Kammermädchen Fiammetta nach und betört es mit Heiratsvorspiegelungen, zu gleicher Zeit läßt er sich durch seine Mutter mit Rosaura, der heuchlerischen Tochter des Doktors Geronio, ohne Wissen der beiden Väter verloben, da Eleonora, Rosauras aufrichtigere Schwester, ihn abweist. Er entwendet seinem Vater dreihundert Taler und lenkt den Verdacht auf Lelio, sodaß dieser vom Vater verstoßen wird. Lelio aber findet ein Unterkommen in Don Geronios Hause. Florindo sucht dann Rosaura zu entführen, wird aber von Geronio, der von Ottavio benachrichtigt worden ist, ertappt. Der jugendliche Taugenichts schlägt Geronio die Laterne aus

der Hand und entläuft mit Rosaura, die ihn aber entrüstet von sich stößt, als sie beim Scheine der Lampe sieht, wer ihr Entführer ist. Florindo, wütend über das Mißlingen seines Planes, entführt nun Fiammetta und trifft im Walde mit Ottavio und Rosaura zusammen. Fiammetta fällt über den Verräter Florindo her, als Pancrazio, der Lelios Unschuld und Florindos Boshaftigkeit entdeckt hat, mit der herbeigerufenen Wache erscheint und die Ausreißer nach Hause bringt. Rosaura und Florindo werden nun zwar verlobt, aber auf acht Jahre getrennt, Flor. wird nach Amerika, Rosaura aufs Land geschickt. Lelio heiratet Eleonora, Ottavio wandert wegen Hehlerei ins Gefängnis, die törichte Mutter Beatrice, die über ihres Florindo gerechte Strafe aufgebracht ist, kehrt zu ihren Verwandten zurück, und Fiammetta soll an einen ehrlichen Mann versorgt werden.

In der Charakteristik dieses Lustspieles ist dem italienischen Dichter mancher gute Zug geraten. Die Sinnesart der Beatrice ist, wie der Kritiker des „Parterrs", Chr. Heinr. Schmid S. 282 treffend hervorhebt, am besten ins Licht gestellt worden. Die beiden (sic) mannstollen Mädchen, die Schmid so beleidigen, sind mir nicht anstößig, der Gegensatz zwischen der verständigen, aufrichtigen Eleonora und der allerdings sehr mannstollen, heuchlerischen Rosaura ist außerordentlich scharf hervorgehoben und genau nach dem Leben gezeichnet. Das Muttersöhnchen ist eine wohlgelungene, wahre Figur, und der hinterlistige Hofmeister ist in seiner ganzen Verschlagenheit und Selbstsucht schwarz genug gemalt. Die Gestalt des Vaters, der in seiner blinden Liebe zu seiner Frau das Unheil nicht bemerkt, das in seinem Hause vor sich geht, ist auch so recht aus der Wirklichkeit herausgegriffen. Lelio allein erscheint etwas zu tugendhaft.

So hat der Leiter des Kochschen Theaters einen guten Griff getan, als er dieses lebenswahre Stück auf seinen Spielplan gesetzt hat.

9. „Der Schmeichler" von Loth.

Direktor und Theaterdichter sind unermüdlich tätig, das Repertoire zu bereichern. Loth übersetzt eine neue Komödie des Goldoni, l'adulatore, für die Hamburger Bühne. „Der Schmeichler" wird am 13. Februar 1764 zum erstenmale aufgeführt und ist bis zum 9. März ds. J. dreimal gegeben worden. Der Almanach der deutschen Musen von 1777 behauptet S. 131, daß kein anderes Lothsches Stück als „Die zärtliche Ehefrau", also auch „Der Schmeichler" nicht gedruckt worden sei, sondern daß sie alle nur handschriftlich erhalten seien. Demnach ist eine Beurteilung der Arbeit Loths unmöglich, und es lassen sich nur Rückschlüsse aus der „zärtlichen Ehefrau" ziehen.

Der Adulatore des Goldoni ist eine der berühmten Sechszehn des Theaterjahres 1749. Man könnte ihn ein Gegenstück zu Molières Tartuffe nennen, wenn die Charakterzeichnung des venezianischen Lustspieldichters so klassisch ausgefallen wäre.

Don Sancio, Statthalter von Gaëta, ein unfähiger Mensch, der ganz auf die Hilfe seines Sekretärs Don Sigismondo angewiesen ist, unterhält ein Liebesverhältnis mit Donna Aspasia, einer leichtfertigen Frau, deren Gatten Don Ormondo der Statthalter fernzuhalten weiß. Nebenbei sucht der schurkische Sekretär an die tugendhafte Donna Elvira heranzukommen, die ihn aber abweist. Donna Luigia, des Statthalters Frau, vertreibt sich indessen die Zeit, indem sie dem Grafen Ercole, der in ihre Tochter Isabella verliebt ist, überall nachläuft. Der Sekretär ist ein Erzschmeichler. Er macht Donna Luigia auf den Grafen, dem Grafen auf Donna Isabella Hoffnung. Die Dienerschaft betrügt er um ihren Lohn und als sie sich durch den ehrlichen Haushofmeister Brighella beim Herrn beschwert, weiß Don Sigismondo sich reinzuwaschen und die Bittsteller fortzujagen. Als er sieht, daß Donna Elvira seinen zweideutigen Zumutungen nicht Gehör schenkt, läßt er ihren Gatten Don Filiberto unter dem Verdachte der Schmugglerei ins Gefängnis werfen. Anselmo, ein gaëtanischer Kaufmann, schenkt dem Sekretär ein paar Ballen Samt, um vom Statthalter die Genehmigung zu einer Samtfabrik zu erhalten. Aber trotzdem erhält sein Nebenbuhler dieselbe, obschon es dem Anselmo versprochen worden ist. Von allen diesen Dingen weiß der Statthalter wenig oder sieht sie in falschem Lichte. Der Genuesische Koch schüttet dem Sekretär aus Rache über die Entlassung der Dienerschaft ein Giftpulver in die Schokolade, sodaß er dem Tode nahe kommt. Isabella, ein übernaives Naturkind, sinnlich, unwissend, verrät ihrem Vater durch ihre unbedachten Worte, daß sie auf des Sekretärs Rat mit dem Grafen entlaufen will. Das flößt dem Statthalter zuerst Argwohn gegen die Treue seines Ratgebers ein. Das Verhalten desselben gegen Anselmo kommt zum Vorschein. Mittlerweile hat Donna Elvira ihre Sache bei Hofe selbst vorgetragen, und es droht nun gegen Don Sancio ein Verfahren eingeleitet zu werden. Da gesteht der Sekretär, todkrank, seine heuchlerischen Freveltaten ein, worauf sein Herr tiefentmutigt sein Amt niederlegt. Der Graf und Isabella werden ein glückliches Paar, Aspasia wird aus dem Hause gejagt, die Bedienten werden wieder aufgenommen, der arglistige Schmeichler aber büßt seine Schuld mit dem Tode.

Man muß gestehen, mit diesem Stücke hat Loth keinen guten Griff getan. Wie weit ist es entfernt von Molièrescher Feinheit der Charakterzeichnung! Die Figur des Schmeichlers ist nicht motiviert genug; es ist nur ein plumper Betrüger,

kein feiner Heuchler wie Tartuffe. Schlechterdings unmöglich ist es, daß je eine Regierung einen Dummkopf, der nicht lesen und schreiben kann, wie Don Sancio, auf einen Statthalterposten stellen wird. Mannstolle Weiber finden sich bei Goldoni genug, aber nirgends sind sie so abstoßend gezeichnet wie hier. Der Knoten der Handlung wird durch die Vergiftung des Schmeichlers rein äußerlich gelöst.

Dieser Durchschnitt durch den Kochschen Spielplan der Jahre 1759—1764 wird genügt haben zu zeigen, wie eifrig man schon damals auf einer der ersten Bühnen Goldoni gepflegt hat, eine Betätigung, die auch in der Folgezeit bei Koch nie erlahmt ist.

II. Wiener Drucke. 1759—64.

Während dieser Jahre ist man aber auch in Wien rührig genug, den venezianischen Lustspieldichter dem Publikum der Reichshauptstadt bekannter zu machen.

a) Weiskers „Leutansetzer". 1760.

Im Brachmonate 1760 wird der „Leutansetzer" des Weisker, der seit 1753 nicht mehr gespielt worden ist (Vorrede), noch einmal aus der poetischen Rüstkammer des Nationaltheaters, nicht eben zu seinem Vorteile und Ruhme, hervorgeholt.

b) „Der Cavalier und die Dame". 1761.

Es ist schon bei Besprechung der Kochschen Bühne hervorgehoben worden, daß das Wiener Stück „Der Cavalier und die Dame, oder: Die zwey gleich edlen Seelen" schon 1759 bei Koch gespielt worden ist; im Drucke erscheint es erst 1761 zu Wien, wenn es auch schon vor 1759 in der österreichischen Residenz aufgeführt worden sein muß.

c) „Die kluge Edelfrau". 1762.

Im Jahre 1762 wird in der Hauptstadt an der Donau ein neues Goldonisches Stück im Drucke herausgegeben, welches zeigt, daß die improvisierte Komödie bei den Wienern noch nicht in Acht und Bann getan ist. Es ist dies „la Dama prudente oder: Die kluge Edelfrau". Der Verfasser ist nicht genannt. (Vielleicht Heubel?)

Die Dama prudente (so heißt der Titel in der Venezianer Ausgabe 1795) ist im Jahre 1753 zuerst in Venedig gespielt worden. Sie ist ein fast wertloses Stück von äußerst monotoner, armer Handlung wenn auch einzelne Charakterzüge mit Goldonischer Kleinkunst ausgeführt sind.

Donna Eularia, die ebenso kluge wie tugendhafte Frau des Don Roberto, ist beständig seinen Verdächtigungen ausgesetzt. Dennoch will er nicht, daß sie den Marchese Ernesto und den Conte Astolfo, die ihr in auffälliger Weise den Hof machen, aus dem Hause weise, um nur ja nicht gegen den (damals allgemein üblichen) guten Ton zu verstoßen. Aus diesem Grunde verbeißt er auch mit großer Anstrengung die in seinem Innern kochende Eifersucht. Donna Eularia nun ist eine superkluge Frau. Sie weiß die Rolle ihres Mannes glaubhaft zu machen [versöhnt den Marchese, den ihr eifersüchtiger Gatte während eines Streites mit der Gattin mit den von dem Hausfreunde selbst geschenkten Birnen, die er vom Fenster aus auf den Vorübergehenden wirft, unabsichtlich beleidigt hat], aber was noch mehr ist, sie weiß vor ihrem Gemahl geschickt ein Duell zu verheimlichen, das die beiden Hausfreunde um ihretwillen angefangen haben. Sie entläßt ihre unwissende Dienerschaft, versöhnt die beiden Duellanten, ehe ihr Mann etwas von dem Vorfalle erfährt, wobei ihr Rodegonda, die Gattin des Richters, hilfreich zur Seite steht, und bewegt ihren Gemahl, mit ihr dem Landsitze der Donna Emilia einen Besuch abzustatten, ja, immer da zu bleiben, um so dem Hausfreundentum und der Eifersucht zu entgehen.

Diese ziemlich arme Handlung ist von Goldoni in ermüdender Breite dargestellt. Bis 2,6 steht die Handlung auf einem toten Punkte: ewige Eifersüchteleien des Ehemannes. Die Helden halten langatmige Monologe. Eularia kaut (3,1) alles längst Bekannte in langer Rede noch einmal wieder. Wer die zwei Seiten lange Rede anhören kann, mit der sie die beiden entzweiten Hausfreunde miteinander versöhnt, muß Lammesgeduld besitzen (3,15 = III,XIV). Ob die gelangweilten Zuschauer sich beim Fallen des Vorhanges wohl noch für die lange Tugendrede der scheidenden klugen Edelfrau begeistern können?! (Ende Akt III) Alles dies meint der Übersetzer Wort für Wort wiederholen zu müssen. Sonst zeigt die Wiedergabe, daß sie noch im Anfangsstadium der Wiener Bühne verfaßt ist. Das zeigt der italienische Titel: Commœdia Nuova tradotta dell Sign. D. Goldoni, intitolata la Dama prudente oder: Die kluge Edelfrau", so fehlerhaft er auch ist. Raum für Improvisierung ist gelassen. Szenen werden nur inhaltlich angegeben, wo sie italienisch ausgearbeitet sind (z. B. 2,17 Marq. Complimentiert die Damen. Rodeg. fragt, was ihm fehle, er sähe so verdrüslich aus. Marq. es fehle ihm nichts). Lächer-

lich ist es, wenn der Ü. seine Personen selbst die wörtliche Übersetzung der italienisch vorgebrachten Worte geben läßt (3,8 = VII). „Nach Castell buono oder Gutschloß" möchte Donna Eularia gehen. Eul. zu Rob. (1,3): „Also weiß man, daß ihr geloso oder eifersüchtig seid." Daß die Wiedergabe dem Schauspieler nicht bindend sein soll, zeigt die Stelle [2,3] wo Eul. zum Diener des Marchese sagt: „Saget Eurem Herrn, daß wir ihn bitten ließen zum Wechsel [i. e. für sein Geschenk] etliche Römische Tartuffeln [oder was anders] anzunehmen." Die Hanswurstiadenscherze des Pagen und des Kammermädchens der D. Eularia werden noch weiter ausgesponnen. In diesem Stücke spielt auch der Gegensatz zwischen Stadt und Land, der um diese Zeit so beliebt ist, eine Rolle: Rodegonda, die Dame der Stadt, Emilia, die vom Lande. Das hat der Übersetzer in behaglicher Freude noch weiter ausgesponnen. [1,10; 3,11]. Die beiden Freundinnen Rodegonda und Emilia stellen da lange Vergleiche zwischen Stadt und Land an. Daß die Wiedergabe die Eifersuchtsszene zwischen den Ehegatten [2,1] kürzt, kann an dem Gesamturteil nichts ändern, welches das Stück dem Gebiete Bernardons und des Hanswurstes zuweist.

„d. Die persianische Braut". 1763.

In derselben Sammlung wie das vorige Stück, der deutschen Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern, erscheint 1763 „Die persianische Braut", die schon 1759 auf dem Wiener Theater aufgeführt worden ist.

C. Die Zeit von 1764 bis 1770.

I. Drucke.

1. Wiener Arbeiten.

Immer mehr festen Grund und Boden gewinnt Goldoni am Wiener Theater, immer mehr Schriftsteller treten auf, die sich Goldoni für ihre Übersetzertätigkeit auswählen. Haben schon der Schauspieler Weisker, der Theaterdichter Heubel, der Anonymus I. A. D. S. und noch verschiedene Unbekannte dem Zwecke gehuldigt, das Publikum der Donaustadt mit den Werken des Lustspieldichters von Venedig, der um diese Zeit

den Höhepunkt seines Schaffens und seines Ruhmes erreicht hat, bekannt zu machen, so tritt nun ein Mann auf, der innerhalb sechs Jahren eine ganze Reihe von Lustspielen des italienischen Dichters übersetzt.

a) J. G. von Laudes.

Es ist dies J. G. von Laudes, Wiener Hofkammerkonzipist. Im Jahre 1742 geboren, giebt er sich 1764 zuerst daran, Stücke des Goldoni deutsch wiederzugeben. Sein erster Versuch ist „Die verehelichte Pamela". Es folgen „Die verliebten Zänker", „Der Kavalier von gutem Geschmack", „Die kluge Ehefrau", „Die tugendhafte Ehefrau", alle fünf im Jahre 1764. „Die verstellte Kranke" erscheint im Jahre 1767, „Der Krieg oder das Soldatenleben" 1768. In demselben Jahre wird „Der wahre Freund" wiedergegeben. Mit dem Stücke „Was ist Geschmack der Nation?" beschließt der junge Autor 1770 die Reihe seiner Goldoniübersetzungen. Im Jahre 1780 wird er im 38ten Jahre seines Lebens seiner unentwegten Tätigkeit, die ihm noch zu deutschen Programmen für Ballette und zu Übersetzungen aus Voltaire, Rousseau, Boursault, Favart und Capacelli Muße gelassen hat, durch den Tod entrissen. Wenn auch sein Schaffen kein geniales zu nennen ist, so verdient er doch allein des ungemeinen Fleißes wegen, den er entwickelt, eine geschichtliche Würdigung. (Für diese Angaben siehe: Gesch. d. gesamten Theaterwesens zu Wien v. d. ält. bis auf d. gegenw. Zeiten, Wien 1803. S. 164. Chronologie d. d. Theaters 1775. S. 235, 273, 304. Reichards Gothaer Theaterkalender 1777 S. 145)

„Die verehelichte Pamela". 1764.

Der erste Versuch des jungen Wiener Übersetzers ist ‚Die verehelichte Pamela". Sie wird am 19. des Wintermonats zu Wien zuerst aufgeführt und erscheint in dem neuen Organe für Wiener Theaterstücke in Druck. Denn nachdem die „Deutsche Schaubühne zu Wien n. alt. u. n. Mustern" im Jahre 1760 eingegangen ist, erscheint im Jahre 1764 die „Neue Sammlung von Schauspielen, welche auf der Kaiserlich Königlichen privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführet werden". Die Sammlung dauert nur bis 1767 fort. Von Goldonischen Stücken erscheinen darin „Die verehelichte Pamela" und „Die verliebten Zänker" von Laudes, „Das Theater" von I. A. D. S. und der Druck des schon 1753 aufgeführten „Leutansetzers" von Weisker.

Die Pamela maritata ist während Goldonis Aufenthalt in Rom, 1758, gedichtet worden, veranlaßt durch den guten Erfolg der Pamela fanciulla auf dem Teatro Capranica daselbst nachgesehen und verbessert zu Venedig „al tavolino tre anni

dopo", hat also den letzten Guß erst 1761 erhalten, um schon 1764 übersetzt zu werden.

Das Stück ist eine Fortsetzung der Pamela fanciulla (nubile), des tugendhaften Kammermädchens, das, hart versucht, endlich doch die Gattin des Verführers, ihres Dienstherrn, wird. In der Pamela maritata ist P. Miledi Bonfil geworden, ihre eheliche Treue wird auf die Probe gestellt, sie aber besteht sie glänzend und zerstreut Verdacht und Zweifel.

Die deutsche Arbeit ist selbst für einen Anfänger schlecht genug. Die Sprache ist holperig steif und selbst grammatikalisch unrichtig.

I,1: „Un reo di un stesso delitto = der an einem gleichen Laster schuldig war", Übeltäter pflegen eines Verbrechens schuldig zu sein. Bonfil, über die vermeintliche Untreue seiner Gemahlin erzürnt, ruft (I,5) aus: „Ma saprò vendicare la infedeltà — Ich werde die Ungetreue zu rächen wissen." Sinn: Ich werde mich an P. für ihre Untreue zu rächen wissen. Mayer fragt (III,16) Milord Artur: „Che facevate voi con Pamela: Was war ihre Verrichtung bei der Pamela?" Jevre ist über das mürrische Benehmen ihres Herrn aufgebracht: (II,2) „In verità, Signore, siete una bella testa — Sie haben einen Kopf, der ihnen eigen ist." Etwa: Sie sind mir ein wunderlicher Heiliger.

Dabei kann der Übersetzer sich nicht genug tun in Weitschweifigkeit. Pamela weist den unverschämten Ernold mit den Worten ab (I,2): „Jo non so accordare finezze nè per abito, nè per sorpresa: Von mir erhält Niemand einige besondere Gunstbezeugungen, dieses ist weder meine Gewohnheit, noch darf ich besorgt sein, überrascht zu werden." Jevre wirft ihrem Herrn vor II,2: „Siete uno bella testa." Darauf Bonfil: „Sono il Diavolo che vi porto — Ja den (sc. einen harten Kopf) habe ich, und wünschte der Teufel selbst zu seyn, um euch Furie in die Hölle zu führen." Welche Weitschweifigkeit, um sechs Worte wiederzugeben! Jevre (ib.) beklagt sich über den Wankelmut der Männer: „Fin che sono amanti; oimei, pianti, sospiri, disperazioni; quando sono mariti, diventano diavoli, basilischi." Diese bezeichnend knappen Gegensätze kosten dem Ü. eine ganz langatmige Epistel: „Solange sie Liebhaber sind, höret man ein unaufhörliches Ach! Ach was für wehmütige Seufzer stoßen sie nicht aus; bey dem kleinsten Zufalle wollen sie gleich verzweifeln. Sind sie aber einmal Ehemänner, so werden sie Teufel, Basilisken."

Die Übersetzung ist nicht nur steif und weitschweifig, sondern an manchen Stellen auch grundfalsch. Miledi sagt (I,8) zu Bonfil, daß Pamela mit ihrem Stande auch ihre Sitten verändert zu haben scheint: „Pamela dacchè ha cambiato di condizione, parve che voglia cambiar costume." Wenn L. das mit den Worten übersetzt: „Pamela, die euren Stand ver-

ändert hat, scheint auch eure Sitten verändert zu haben", so klingt das, als ob Bonfil Stand und Sitten geändert habe; ambizione ist nicht: Stolz, malizioso nicht: leichtfertig (I,11), eine menzognera keine: Verbrecherin (II,3), insistenza nicht: Plauderei (II,12). Es ist das gerade Gegenteil, wenn Laudes Bonfil auf die Frage Pamelas, ob ihm ihre Unterredung mit Artur mißfalle (I,10) für: No, non mi spiace — sie mißfällt mir nicht, antworten läßt: „Nein, nein, mir gefällt es nicht." Bonfil will (II,6) nicht auf die Entschuldigung Pamelas hören und antwortet bitter: „Le vostre imposture non mi getteranno la polvere negli occhi: Deine betrügerischen Worte werden mir keinen Sand in die Augen streuen." Ganz das Entgegengesetzte kommt heraus, wenn Laudes sagt: „Eure Beleidigungen (imposture!) werden mich gewiß nicht sehend machen." P. zittert bei dem Gedanken, daß ihr Vater mit dem Schuldmale auf der Stirn, es wagen will, die Gnade, auf die er sich noch Hoffnung machen kann, zu verwirken: II,13. (Voi che tuttavia siete oppresso dalla divisa di reo, vi arrischiereste di precipitare la grazia, di cui vi potete ancora lusingare) Laudes: „Wollen sie, der von der Helfte des Reiches verfolgt sind, die Gnade, die noch sehr zweifelhaft ist, gänzlich verliehren?" Offenbar hat der Übersetzer divisa di reo = Livree des Schuldigen, Schuldkleid, Brandmal nicht verstanden und reo mit regno verwechselt. Auch lusingare ist ihm nicht ganz klar. Mayer zitiert Miledi Daure und Ernold, die beiden Ankläger Ps III,15: „Fate (zu Bonfil) che vengano miledi Daure, e il cavaliere Ernold, che si sa essere quelli che hanno promosso il sospetto: „Befehlen sie, daß der M. Daure, und der Chavalier Ernold sich hier einfinden, damit man untersuchen kann, woher der Argwohn entsprungen ist." Man weiß das schon und che pron. relat, auf Daure und Ernold bezogen: „welche wie, man weiß, den Argwohn erregt haben", ist offenbar mit che Konjunktion - daß verwechselt. Ernold hält Ps. flehende Bitte für wert, in sein Notizbuch aufgezeichnet zu werden (III,16): Questa perorazione è degna del mio taccuino. Laudes hat die Stelle gar nicht verstanden; denn er übersetzt: „Ma foi! Diese Predigt verdient, daß ich geschwiegen habe."

Allerdings hat Laudes versucht, sein Original mit etwas mehr Kürze wiederzugeben; nur schade, daß er dabei ganz und gar willkürlich vorgeht, und manchmal so kürzt, daß das Folgende ganz unverständlich bleibt. Die Zahl der ganz willkürlichen Auslassungen ist so groß, daß ihre Aufzählung den Leser ermüden würde. Pamela erscheint vor dem Richterstuhle des Abgesandten des Ministers mit den Worten: „Eccomi a' cenni vostri. Bonf. Sedete. Pam. ubedisco. Laudes läßt die zwei ersten Sätze aus, sodaß ihre Antwort: „Ich gehorche", unverständlich wird.

Wie Weisker den Chavalier Ernold zu einer lustigeren Person als Goldoni macht, so auch Laudes. Der Weltreisende spickt seine Ausdrucksweise fortwährend mit Brocken aus dem Französischen, das damals als Weltsprache galt. (1,4 Ah mon cher ami, que j'ai pitié de vous, wenn sie sich wegen derselben [der Pamela] erhitzen. — Ha, ha, ha! Milord vous me faites rire, wenn ich urteile, daß zwischen ihnen und der M. Pamela eine genauere Bekanntschaft seye.")

Trotz dieser Lichtseite bietet die Wiedergabe das Bild einer nachlässigen, mangelhaften und unbeholfenen Übersetzung, wenn man auch sieht, daß für Laudes die Bernardoniade nicht mehr maßgebend ist (Weisker macht Ernold noch zum Bernardon).

B. „Die verliebten Zänker" 1764.

Am 26sten des Herbstmonates 1764*) veröffentlicht der Wiener Übersetzer dann seine zweite Wiedergabe des Goldoni, auf die er ebensoviel Fleiß verwendet zu haben versichert, als auf Pamela (Vorrede: An meine Landsleute.) Es sind dies „Die verliebten Zänker", die Übersetzung der Gl' innamorati des Goldoni, deren Urbilder der venezianische Lustspieldichter bei seinem Gastfreunde in Rom gesehen und nach seiner Rückkehr nach Venedig in einer seiner besten Komödien verewigt hat (Ende 1759). Man kann den Worten eines italienischen Kritikers (Policarpo Petrocchi) Recht geben, wenn er sagt (Carlo Goldoni e la Commedia p. 182): „Dies ist eines der zierlichsten, glänzendsten und wahrsten Lustspiele, eines von der Art, wo es dem Autor gelungen ist, was man für wunderbar halten muß, eine große Mannigfaltigkeit von Personen und Sachen einem Motive unterzuordnen, daß man für langweilig halten möchte. Es ist nur eine Seifenblase, wenn man will; doch ein Spaßvogel könnte wohl leicht sagen: Ist die Liebe etwas anderes?" Die ganze Handlung ist diese: Eugenia und Fulgenzio sind von einer närrischen Eifersucht geplagt. Eugenia ist auf Fulgenzio's Schwägerin Clorinda eifersüchtig und geht darin so weit, daß sie sich aus Wut schließlich dem Grafen Roberto, der sie liebt, ohne innere Neigung verspricht. Dennoch werden die beiden Zänker, die sich im Herzen doch wahrhaft lieben, zuletzt von ihrer krankhaften Leidenschaft geheilt und zu einem glücklichen Paare vereinigt. Trotz dieser geringen Handlung ist das Hauptmotiv so abwechselnd und interessant beleuchtet, sind die Charaktere bis ins kleinste so meisterhaft ausgearbeitet, daß dieses Lustspiel mit Recht als ein Meisterwerk dramatischer Kunst gilt.

*) Mit diesem Datum unterzeichnet Laudes die Vorrede der Buchausgabe der Verliebten Zänker.

Ist die Laudessche Übersetzung einem Stücke wie den Innamorati gerecht geworden?

Gegen das erste Stück sind recht gute Fortschritte gemacht; es ist durchweg gutes Deutsch, nicht steif sich anklammernd, sondern frei gehalten. Charakteristisch dafür ist die Stelle, wo Eugenia nach langem Zanke dem Fulgenzio wieder einmal ihre Liebe erklärt (II,XIII): „Io darmi ad altri fuorchè al mio bene, all'anima mia, al mio tesoro — Ich sollte mich einem andern überlassen, als ihnen? Liebster, bester! theuerster Abgott meines Herzens." Italienische Bilder, die dem deutschen Sprachgebrauche fehlen, werden durch entsprechende deutsche ersetzt. Eugenia glaubt sich von allen verlassen und ruft klagend aus (III,4): „Io sono il cane del macellajo: Ossa e busse — Ich bin nur das Stiefkind im Hause, über mich geht alles her." Flaminia schließt den Brief, den sie für ihre widerspenstige Schwester an Fulgenzio schreibt (I,4) Venite a consolare la vostra cara giogetta, worauf Eugenia höhnisch reimt: Con quella bella grazietta. Laudes behält das bezeichnende Reimspiel bei:

„ . . . . kommen sie und trösten sie ihre liebe — —
Durch ihre reizend süßen Triebe."

Manches erhält deutschen Anstrich: Zecchini sind Dukaten (1,6), quarantacinque Solidi buona moneta sind „vierzig gute Groschen werth" (1,4). Die abgebrochenen, mürrischen Bemerkungen des Dieners Succianespole im venezianischen Dialekt, giebt der Wiener Hanns, der übrigens seinem Vetter an Wortkargheit nicht nachsteht, im Wiener Idiom wieder: Succ. einzige Antwort ist: „Gnor, si" oder „Gnor, no", Hanns bringt nur „Ja, ihr' Streng", oder „Na, ihr' Streng" heraus (1,7). Wo der italienische Ausdruck deutschen Ohren zu scharf klingt, mildert der Übersetzer. In echt südländischer Gereiztheit schreit Fulgenzio derGeliebten zu (I,11): Cagna! crudele! — Hündin! Grausame! — Laudes: „Abscheuliche! — Grausame!" Die Frauenzimmer nehmen bei Laudes (1,11) keinen Schnupftabak, eine bei den damaligen italienischen Damen gebräuchliche Sitte.

So versteht er die italienische Gewohnheit nicht, einen gegenwärtigen Untergebenen mit quel giovane, quella ragazza anzureden, als ob man zu einer dritten, abwesenden Person spräche, wo eigentlich die zweite Person am Platze ist. So sagt Flaminia, indem sie den Diener direkt anredet (1,2): Aspetate, quel giovane, che or' ora vengo colla risposta. Der Ü. versteht das falsch und übersetzt, als ob Flam. sich zu Eug. wende: „Haltet diesen Menschen so lange auf, bis ich mit der Antwort komme."

Auch versteht er die Sitte nicht, die Zeit nach Mittag gleich sera = Abend zu nennen, wo der Deutsche Nachmittag sagt. Eug. fragt (I,3) den Diener Tognino, um wieviel Uhr

nach Mittag sein Herr nach Hause gekommen sei: A che ora è venuto jeri sera a casa il vostro padrone, worauf dieser erwidert, Non erano ancora sonate le due — es war noch nicht zwei Uhr nachmittags. Laudes hält sera für Abend und so ist ihm die Stunde denn unbegreiflich, weshalb er übersetzt: „Um wieviel Uhr ist euer Herr gestern Abend nach Hause gekommen. — Anton: Es hatte noch nicht achte geschlagen." Eugenia beschuldigt (II,9) ihren Liebhaber, daß er nicht daran denke, ihr Gesellschaft zu leisten: Ci pensa poco, al vedere — er denkt wenig daran, wie man sieht. Üb.: „Er denkt also wenig darauf, mich zu sehen", wobei sich zeigt, daß er die grammatikalische Konstruktion des Infinitiv nicht versteht.

Bisweilen kommt die Wiedergabe nicht scharf und treffend genug heraus. Besonders gelingt es Laudes sehr selten, die kleinen bezeichnenden Wörtchen wie anzi, poi etc. mit der gehörigen Schärfe hervorzuheben. Flam. rät (1,6) der Schwester ab, den Grafen mit ihr zur „Gemäldegallerie" des Oheims zu begleiten, sie aber entgegnet mit Nachdruck: Anzi ci voglio venire — „Ich will lieber mitgehen". Hier sind scharfe Gegensätze am Platze, etwa wie: „Ich will aber doch mitgehen". Sehr wirkungsvoll sind im Italienischen die mit Schärfe in eine persönliche Situation hineinfahrenden, verallgemeinernden Sprüchwörter. Eugenia ist ungeduldig, ihrem Liebhaber in Gegenwart Roberto's eine süße Nachricht ins Ohr zu flüstern (II,8). Fulgenzio, erzürnt über des Fremden Anwesenheit, entgegnet mürrisch: Non mancherà tempo. Eug. mit der ganzen, ihr eigenen Ungeduld antwortet allgemein, aber doch scharf persönlich: Chi ha tempo non aspetti tempo. Sie bezeichnet keinen, aber jedermann merkt, daß die Spitze Fulgenzio treffen soll. Laudes verdirbt die Wirkung, wenn er die allgemeine Bemerkung persönlich macht: „Ey! wir haben izt gute Zeit, was wollen wir auf eine andere warten?" Auch das Scharfe, das in dem italienischen costui, colei liegt, ist mit: „er", und „sie" nicht scharf genug getroffen. Eug. nennt Clorinda colei. „Colei non mi può vedere (II,9) — Das Frauenzimmer kann mich nicht sehen." Sie verachtet die betreffende Person zu sehr, um sie mit Namen nennen zu wollen, sie deutet nur verächtlich darauf hin. Dies kommt in der Wiedergabe zu matt heraus: „Er weis, daß sie mich in seiner Gesellschaft nicht sehen kann".

Daß endlich die einzige komische Figur des Stücks, der Diener Succianespole in einen Hans zu Wien verwandelt wird, ist erklärlich, wenn man ihr auch den doch schon etwas anrüchigen Namen Hannswurst nicht mehr zu geben gewagt hat.

Bei einer Zusammenfassung des Gesagten erhellt, daß die vorliegende Übersetzung, wenn sie auch nicht musterhaft ist, doch schon einen merklichen Schritt zur Besserung be-

deutet, und es wäre zu wünschen gewesen, daß dem jungen Wiener Schriftsteller ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, um seine Hoffnung, ein gutes deutsches Originalstück zu verfassen (Vorrede „an meine Landsleute"), zu verwirklichen. Immerhin aber mögen „Die verliebten Zänker" an der Donau Beifall genug errungen haben, besonders wo bedeutende Schauspieler wie Weisker (= Fabrizio), Stephanie (= Fulgenzio), Prehauser (= Hans) mitgewirkt haben.

Einfluß der Innamorati auf Lessing.

Die Innamorati haben auch Lessing augenscheinlich gefallen; denn es sind Motive davon in seiner „Minna von Barnhelm" zu finden, außerdem ein Zeichen, daß der deutsche Dichter sich in der Goldoniliteratur auf dem Laufenden hält [die Innamorati werden im Herbst 1761 zuerst aufgeführt, die „Minna von Barnhelm" wird im Jahre 1763 begonnen]. Eine gelungene Nebenperson der Goldonischen Komödie ist der alte einsilbige Diener Succianespole. Just in der Minna ist dem italienischen Bedienten verwandt. Die Komik beider Figuren liegt in der verdrießlichen Kürze der Antworten, die sie geben. Man vergleiche die Szene, wo Fabrizio, der närrische Alte, der die Küche im Hause besorgt und für vornehme Tischgäste alles hergeben möchte, den Succianespole nach seiner Kunstfertigkeit im Kochen befragt, mit dem Auftritte, in dem Minna Just nach seinem Herrn ausfragt, und man wird eine Ähnlichkeit der Behandlung des Dialogs in den beiden Auftritten nicht verkennen können. (Lo sai fare il pasticcio di maccheroni? — Gnor sì — Un fricandò alla francese — Gnor sì — Una suppa coll' erbucce? — Gnor sì — Colle polpettine? — Gnor sì — E coi fegatelli arrostiti — Gnor sì — Hai denari por ispendere? — Gnor no — Ti ho pur dato uno zechino — Quanti giorni sono — L'hai speso — Gnor sì — E il tuo salario che ti ho dato, l'hai speso? — Gnor sì — E non hai più un quattrino? — Gnor no etc.) (Minna: Mein Freund, ist Er bey dem Major von Tellheim? — Ja. — Wo ist Sein Herr? — Nicht hier — Aber Er weiß ihn zu finden? — Ja — Will Er ihn nicht geschwind herhohlen? — Nein — Er erweiset mir damit einen Gefallen. — Ey — Und seinem Herrn einen Dienst — Vielleicht auch nicht — usw.) Man sieht hier, daß Lessing gegenüber der etwas zu weit ausgesponnenen Komik der Goldonischen Szene das rechte Maß zu halten weiß. Ein Abbild des genannten Auftrittes der Innamorati liegt auch in den knappen Antworten, die Just dem Wirte giebt (1,2).

Übersetzungen, deren Drucke nicht aufzufinden waren.

Laudes verfolgt indessen unermüdlich seinen Zweck, Goldoni bei seinen Mitbürgern bekannt zu machen. In demselben Jahre, 1764, in dem schon zwei Lustspiele des Venezianers von ihm auf die Bühne gebracht worden sind, erscheinen noch drei weitere. Es sind dies: „Die kluge Ehefrau", „Die tugendhafte Ehefrau" und „Der Kavalier von gutem Geschmack".

„Die kluge Ehefrau".

Leider ist es mir trotz meiner Anfrage an das Auskunftsbureau der Deutschen Bibliothek in Berlin nicht gelungen, diese drei Übersetzungen aufzufinden, sodaß mir ein Urteil über die Weiterentwickelung der Übersetzungskunst des jungen Schriftstellers nur durch die folgenden, erhaltenen Stücke: „Die verstellte Kranke" und „Der Krieg" ermöglicht wird.

„Die kluge Ehefrau" ist dem Titel nach die wörtlich genaue Übersetzung eines Lustspieles, das Petrocchi als das zwölfte der Goldonischen Sechszehn La moglie prudente nennt (Petrocchi, C. Goldoni e la commedia p. 121). Da ich aber in der Gesamtausgabe von Goldonis Werken (Prato 1819—1821) ein Stück solchen Titels nicht vorgefunden habe und mir zudem ein Druck des Laudesschen Stückes nicht zugänglich geworden ist, so bin ich auf Vermutungen angewiesen, die zu haltlos sind, um an dieser Stelle erörtert zu werden.

„Die tugendhafte Ehefrau".

Eine andere nicht zu lösende Frage ist die, ob das vermißte Laudessche Lustspiel „Die tugendhafte Ehefrau" die Wiedergabe der Moglie saggia ist.

„Der Kavalier von gutem Geschmack".

Auch ein Exemplar von „Der Kavalier von gutem Geschmack" war nicht mehr aufzutreiben. Es ist das achte Lustspiel der Goldonischen Sechszehn des Theaterjahres 1749.

Dieses Stück, das auf köstliche Art und Weise dartut, wie ein kluger, aber heiratsscheuer Mann, der Kavalier von gutem Geschmack, mit den Liebesversuchen dreier für ihn schwärmender Frauen sein neckisches Spiel treibt, endlich aber davon abläßt, um sich ganz der vormundschaftlichen Verwaltung des Vermögens seines Neffen Florindo und dessen Mutter Beatrice zu widmen, hat Goldoni durch meisterhafte Charakterzeichnung zu beleben gewußt. Besonders die Frauen-

charaktere sind äußerst lebenswahr, wenn auch nicht gerade schmeichelhaft ausgefallen. Es ist köstlich, wie die liebedurstigen Damen dem Frauenkenner alle leichtgläubig ins Garn laufen und wie sie darum einander verlästern mit bissigen, anzüglichen Bemerkungen. Der Kavalier selbst ist etwas zu fürsorglich erfahren, ehrenhaft, gewandt und geistsprühend; ihm gegenüber ist sein Neffe Florindo, der gerade aus dem Kolleg zurückgekommen ist, zu sehr Dummkopf. So ergiebt auch diese Komödie wieder ein wahres, wenn auch zum Teil trauriges Sittenbild des Lebens um die Mitte des 18. Jahrhunderts, das um diese Zeit auch zu Wien sein Gegenbild gehabt haben wird.

„Die verstellte Kranke". 1767.

Im Jahre 1767 tritt Laudes mit einer neuen Übersetzung hervor. Es ist dies „Die verstellte Kranke oder der rechtschaffene Arzt", die Wiedergabe von Goldonis „La finta ammalata", der elften der Sechszehn. Die Hauptrolle ist der Frau seines Impresario Medebac zuliebe geschrieben.

Rosaura, die Tochter des Pantalone, ist heimlich in den Arzt Onesti verliebt und weist deshalb Lelio, der ihr übrigens nur wegen ihres Vermögens den Hof macht, entschieden ab. Um ihr Ziel zu erreichen, stellt sie sich krank und läßt sich vom Doktor behandeln. Dieser sieht jedoch gleich, daß der Kranken nur etwas, nämlich ein Mann fehlt, und verordnet darum bei dem drolligen, tauben, zeitungswütigen Apotheker Agapito nur aqua pura, worüber dieser sehr erbost ist und dem Pantalone rät, andere, berühmte Ärzte zu versuchen, Buonatesta, einen Quacksalber, Merlino, einen wütenden Aderlasser. Beide Salbader doktern nun an Rosaura so lange herum, bis sie zuletzt wirklich krank wird. Da zerhaut Beatrice, Rosaurens Freundin, mit Gewalt den Knoten der Handlung, indem sie den nichtsahnenden Onesti darauf aufmerksam macht, daß die Patientin in ihn verliebt ist. Er aber, durchdrungen von der Verantwortlichkeit seines Berufes, flieht von nun an der Liebenden Haus. Da bricht bei Rosaura die verhaltene Leidenschaft jäh los. Sie fällt in Ohnmacht, und als die beiden Quacksalber nicht mehr zu helfen wissen, wird Onesti gerufen, Rosaura bekennt ihre Liebe, und die beiden werden glücklich vereinigt.

Unterhaltend und abwechslungsreich hat der Dichter sein Thema, die stille, unbekannte Liebe der Kranken zu dem Hausarzte, nach allen Seiten hin zu wenden verstanden. Das geschieht alles auf eine so geistvolle, lebensprühende Art, daß keine Wiederholung, keine Eintönigkeit bemerkbar wird. Wie

lebenswahr ist aber auch diese Figur, in einer solchen Lage! Man kann sich die Angst eines Mädchens in einer derartigen Situation, seine gespannte Erwartung, sein stilles Sehnen und Hoffen lebhaft ausdenken, und diese Empfindungen hat Goldoni so getreu hingemalt, wie sie kaum das kritische Seziermesser des Psychologen besser hätte zu Tage legen können. Dabei unterbrechen die drolligen Figuren der beiden Quacksalber und die überaus lustige Person des Apothekers künstlerisch gewandt den Ernst der Handlung.

(Vergl. die Kritik der „Unterhaltungen" Bd. 5. S. 183.)

So ist das Lustspiel denn auch in der Folge, wie noch später gezeigt werden wird, ein Lieblingsstück der deutschen Bühne geworden, und besonders die Figur des Apothekers ist eine Lieblingsrolle berühmter Schauspieler wie Prehausers in Wien, Ekhofs in Gotha gewesen.

Laudes zeigt durch seine Wiedergabe, die er im Gegensatz zu Molière's Malade imaginaire verfaßt hat, um eine Ehrenrettung des Ärztestandes zu unternehmen (Vorrede an Prehauser vom 9. Hornung 1767), daß er einen Schritt weiter in seiner Übersetzungskunst gekommen ist.

Die Typenfiguren der commedia a soggetto, die Goldoni wenigstens dem Namen nach beibehält, werden durch deutsche Namen ersetzt. So wird aus Rosaura Sophie, Tochter des von Gutheim (Pantalone). Es begegnen uns die Doktoren Ehrenlieb (Onesti) und Febrifex (Buonatesta), Beatrice tritt als Fr. von Süssenthal auf, Agapito wird zum Stößl. Dies beweist, daß Laudes sich bestrebt, sich mit seiner Übersetzung dem regelmäßigen Schauspiel zu nähern.

Der Wiener Dialekt wird brauchbar gemacht. Pantalone redet zuweilen Laudes' urwüchsige Heimatsmundart und ersetzt so die Komik des Venezianischen. P. zu Ros. (1,13) „Ti ridi, le mie raise (radice), via, per amor de to pare magna do bocconcini de panadella — Du lachest gar, mein Töchterl. Gehe Deinem Vater zu lieb! iß ein Paar Löffel Panadel". Das Scheltwort „frasconazza — unverschämtes Frauenzimmer", das P. (II,7), erzürnt ob der „Mißhandlung" seiner Tochter durch Colombina, derselben entgegen schleudert, ist gut mit: „Fisperl" wiedergegeben. Auch Stößl redet wienerisch: (I,7) zu Pant. „Oh, signor Pantalone riveritissimo, padrone mio stimatissimo, servitor suo umilissimo — Ah g'horsamer Diener, a Diener, g'horsamer Diener".

Die lustige Gesamtwirkung des Ganzen sucht L. durch neue Witze zu erhöhen. Onesti fragt Agapito (1,4), ob niemand nach ihm gefragt habe. Dieser antwortet: „Signor, no, nessuno — Nein, Domine excellentissime! Niemand." Der Apotheker ruft beim Anblicke Buonat. aus (1,7): Oh, eccolo, ch' egli viene — „Ha! Da kömmt er just. (Asinus in pelle leonis = nicht so, Lupus in fabula)". Colombine rät Pant. inbe-

treff seiner Tochter (1,14): „Maritatela — Recipe. Einen Mann — einen Mann.“

In diesem Bestreben ist Laudes allerdings zu weit gegangen, so daß er in langatmige Weitschweifigkeit verfällt. Typisch dafür ist folgende Stelle. Buonatesta rühmt seine Vielgeschäftigkeit und noble Kundschaft P. gegenüber (1,4). „A ore sedici dal conte Anselmo. A sedici e mezzo dal marchese Ruggiero. A sedici e tre quarti dalla contessa Olimpia. A diciasette e un quarto dal cavaliere Roberto. A diciasette e un quarto dal principe Casimiro. Alle diciotto dal conte... „Um zehn Uhr zum Grafen Steinhügel — der Mensch ist melancholisch, daß er nicht mehr gut aussieht, und will doch noch allen Frauenzimmern gefallen — sein Weib ist ihm auch schon zu alt — um ein Viertel nach zehn Uhr zu dem Herrn von Schönbach — noch ein blutjunger Mensch, und hat ihn wie ein Schlagl getroffen, aus Freuden, weil er einen Dienst bekommen, den er selbst nicht gehoffet hätte — um halber eilf Uhr zu der Gräfinn Reizenberg — sie hat beständig die Migraine, und einen alten Mann — um drei Viertel auf eilf Uhr zu der Baronin Allenfreund — eine schöne Wittib von zwanzig Jahren — sie ist melancholisch, weil sie nicht nach ihrem Kopfe heirathen darf — um eilf Uhr zum Baron Liebenthal — der immer krank, so oft seine Schuldner kommen. Bis drei Viertel auf zwölf Uhr — —.“

Diese Weitschweifigkeit schadet der Übersetzung so sehr, daß der sonstige gute Eindruck fast verwischt wird. Dennoch rastet der unermüdliche Schriftsteller nicht.

„Der Krieg, oder das Soldatenleben“. 1770.

Im nächsten Jahre, 1768, erscheint schon wieder ein neues Werk von ihm. „Der Krieg, oder das Soldatenleben,“ (Chronologie des deutschen Theaters 1775. S. 273), das erst im Jahre 1770 ohne Angabe des Verfassers gedruckt wird. Es ist eine Wiedergabe von Goldonis la Guerra, die der Dichter 1756 in Pavia in Erinnerung an den Feldzug vom Jahre 1746 verfaßt hat.

Mit diesem Originale hat Laudes keinen guten Griff getan. Das zeigt schon der Inhalt.

Eine Festung wird belagert. Don Faustino, ein Hauptmann in der Belagerungsarmee, die von Don Sigismondo befehligt wird, liebt Donna Florida. Diese ist die Tochter des Kommandanten der belagerten Festung, Don Egidio, und ist vom Feinde in der Vorstadt zur Gefangenen gemacht worden. Es soll Sturm auf die Festung gelaufen werden. Don Faustino steht im Widerstreit der Pflichten, die Waffen gegen den Vater der Geliebten erheben zu müssen. Aber man schließt Waffenstillstand; Don Faustino besänftigt die erzürnte Florida, die

ihm wegen seiner Pflichterfüllung schmollt. Don Egidio hat eine Unterredung mit Don Sigismondo; aber bei dieser Gelegenheit lernt Egidio Faustino kennen und nimmt ihn als Schwiegersohn an; aber er will, daß Florida mit ihm in die belagerte Stadt zurückgeht und Faustino beim bevorstehenden Sturm seine Pflicht tut. Aufs neue verwickelte Lage. Da löst alle Schwierigkeiten die Ankündigung des Friedens. Eine Menge Nebenfiguren und Kriegsbilder. Der Leutnant Claudio, der leidenschaftliche Spieler, Don Ferdinando, der grobe Haudegen, die beiden Kommandeure, Typen vollkommener Kavaliere, Don Cirillo, ein wunderlicher Invalide, Polidorio, der gewissenlose Armeelieferant, der am Schlusse entlarvt wird, Aspasia, seine skrupellose Tochter, Orsolina, des Lieferanten Helfershelferin und Lisetta, die durch den Krieg gewitzigte, verschlagene Bäuerin.

Zwar gelingt es dem Verfasser glänzend, ein buntes Kriegs- und Lagerleben zu entrollen, aber die Handlung ist äußerst langweilig und dürftig. Akt. 1. Eine langatmige Exposition mit ausführlichen, für die Handlung belanglosen Spielszenen, in denen sich besonders Conte Claudio durch Raserei hervortut. Polidorio entwickelt seine Geschäftsprinzipien, Aspasia hält der ungläubigen Florida ein Kollegium über Kriegsmethode. Dies alles ist zum großen Teile überflüssig. Akt. 2. Szenen plündernder und verführender Soldaten, Lisettas listige Streiche. Immer wieder langatmige Monologe und Dialoge über den Zwiespalt zwischen Pflicht und Liebe, Cavaliergespräche zwischen den beiden Kommandanten, alles Dinge, die ganz hätten fehlen können, mit einem Wort, ein sehr schwaches Goldonisches Opus.

Der Übersetzer hat sein ruhmrediges Versprechen, alles weitschweifige, oft ganz unnatürliche Gespräch in ein richtiges Dialogieren umzuändern (Vorrede) nicht im geringsten gehalten. Die Kürzungen sind minimal, im allgemeinen ist die Übersetzung eine steife, wörtliche Wiedergabe des Originals.

Sonnenfels' Ansicht von Goldoni.

Von dieser Arbeit bemerkt ein Wiener Kritiker im achtzehnten Briefe über die Wiener Schaubühne: „Seine (Laudes) Übersetzung gleicht den Provinzjunkern, die in ihrem altfränkischen Putze in Paris erscheinen und als eine Art Wunderthiere mit Fingern gezeigt werden." (S. auch „Unterhaltungen" Bd. 5. S. 181 ff.) Die Meinung, die dieser Kritiker von Goldoni überhaupt hat, ist nicht gerade günstig gehalten. An derselben Stelle bemerkt er bitter: „Voltaire nahm den Italiener in Schutz*), er

*) Vergl. Seite 34.

nannte seine Komödien das von Gothen befreite Italien, und nun betete der Schwarm auf Verantwortung Voltairens den Lobspruch nach, ohne zu untersuchen, wie weit er ihn verdiene, und das Häuflein auserwählter, selbst urtheilender Leser wagte es nicht, einem Manne zu widersprechen, dessen Ansehen unerschütterlich befestigt schien. Also war nun Goldoni im ruhigen Besitze seines Ruhms, hieß der Moliere Italiens, fehlerfrey in der Anlage (da doch, vielleicht seine Innamorati und Pamelen ausgenommen, alle Plane verwirrt, und mit unverbundenen Zwischenfällen vollgepfropft und unnöthig verlängert sind), hieß glücklich in Situationen (die doch, wo ihm einige gelungen, unter dem wäßrichten Geschwätze gleichsam verschwinden), hieß unnachahmlich im Dialogiren (da ich mich doch verbürgen will, aus jedem seiner Stücke ganze Seiten der frostigsten, müssigsten, innhaltleeren Gespräche, der unnatürlichsten, langweiligsten Selbstgespräche, der tändelndsten Spitzfindigkeiten und Concetti herauszuheben), hieß der Maler der Natur (da er doch wenigstens nicht die edle Natur zum Gegenstand seiner Nachahmung wählt, sondern gleich den niederländischen Malern seinen Fleiß an Wachstuben und Rauchzimmern verschwendet), hieß ein Kenner des menschlichen Lebens (da er doch so oft nur ein Kenner des gemeinsten Lebens ist, und auf Stelzen geht, wenn er sich über die Sprache des Pöbels erheben soll), hieß ein Meister in Karacteren (deren doch so viele schielend, monotonisch und unthätig sind), hieß bewunderungswürdig in seinen Intriguen (die gemeiniglich mehr verwirrt als verwickelt, mehr zerrissen als aufgelöst werden).“ An einer anderen Stelle, bei der Kritik des wahren Freundes von Laudes (S. G. u.), sagt von Sonnenfels ähnlich aus: „Goldoni ist ein fruchtbares Genie, seine Stücke kosten ihm eben nicht sonderlich Mühe, aber man sieht ihnen die Eilfertigkeit auch recht sehr an. Spässe, die nirgends als in Italien dafür gelten können, langweiliges, leeres und ceremoniöses Dialogiren, Verwirrungen statt Verwicklungen, schiefe Karaktere, und eine Sprache, die an vielen Orten unübersetzlich ist, das ist ungefähr immer das Gewebe der goldonischen Schauspiele, und man sollte Mühe haben, aus sechszig Stücken nur eines auszulesen, das eine strenge Kritik aushalten, oder dem Misantrop an die Seite gesetzt werden könnte.“ Man wird wohl zugeben müssen, daß der Wiener Kritiker, dessen Hauptbestreben ja die Vertreibung der Burleske war und der in den Lustspielen Goldonis nur eine Verwandtschaft mit der ihm verhaßten Wiener Bernhardoniade sah, in seinem Kampfeseifer hier entschieden zu weit gegangen ist. (S. auch „Unterhaltungen“ Bd. 6.)

„Der wahre Freund" (nicht mehr aufzufinden).

Noch in demselben Jahre tritt Laudes mit der Übersetzung des Lustspiels „Der wahre Freund" von Goldoni hervor. Es ist dies „ein gewisses Mischmasch von Liebschaften und Heiraten, das auch dem Autoren Gefallen gemacht hat; dieses Stück ist immer sein Lieblingsstück gewesen" (Petrocchi p. 121).

Florindo, „Der wahre Freund", ist heimlich in Rosaura verliebt, die seine stille Zuneigung auch erwidert. Die Geliebte aber ist die Braut seines Freundes Lelio, und so kämpft er gegen seine Leidenschaft, die ihn Verrat am Freunde dünkt, tapfer an, und es gelingt ihm nach wechselvollem, hartem Kampfe, dem Freunde die Braut zu erhalten, während er selbst sich mit Beatrice, einer ältlichen, koketten Witwe, begnügen muß. Sind auch die Charaktere der beiden Hauptpersonen und damit die ganze Handlung unwahrscheinlich, so hat uns doch der Dichter reichlich entschädigt; denn er hat in Ottavio, dem geizigen Vater der Rosaura, einen prächtigen Charakter gezeichnet. Vorzüglich ausgemalt ist es, wie er seine Schätze hegt und pflegt, liebkost und hätschelt, in tödlicher Sorge um sie ist, und bei ihrer Entdeckung fast vor Schreck stirbt. Auch die Sinnesart der ältlichen Kokette zu zeichnen, ist dem Dichter gut gelungen, besonders in der Szene, wo sie dem Florindo nach der schrecklichen Selbstbeichte, worin er sich aller möglichen Laster selbstbezichtigt, doch noch die Hand zum Lebensbunde reichen will.*)

Im großen und ganzen hat der Übersetzer also mit diesem Stücke gerade keinen schlechten Griff getan.

Leider ist es nicht möglich gewesen, die Laudessche Übersetzung auf deutschen Bibliotheken aufzufinden, sodaß eine Beurteilung unmöglich ist.

„Was ist der Geschmack der Nation?"

Im Jahre 1770 macht Laudes „eine freye Nachahmung nach Goldoni: Was ist der Geschmack der Nation?" (Chronologie des deutschen Theaters 1775 S. 304) Leider ist dieses Werk nirgendwo aufzutreiben, sodaß eine nähere Beurteilung unmöglich ist. Das zu Grunde liegende Goldonische Stück ist wahrscheinlich „Il teatro", jenes charakteristische Lustspiel, das mitten im Streite um die echte Komödie entstanden, die scharfe Tendenz zeigt, die alte Richtung lächerlich zu machen und der eignen, neuen zum Siege zu verhelfen. Auch in Wien ist es um diese Zeit am Platze gewesen, mit Laudes zu fragen, was ist Geschmack der Nation? Ist es die Lust an den possenhaften improvisierten Stücken oder

*) Das hat Sonnenfels (S. S. 70) wohl übersehen, wenn er sagt: „Dieses Stück würde ich eben nicht auf Diderots blosses Wort ein Possenspiel nennen."

soll die echte literarische Komödie obsiegen? Sonnenfels hatte darauf 1768 die rechte Antwort gegeben.

Diese nicht mehr erhaltene Nachahmung ist das letzte Werk des jungen Wiener Schriftstellers, in dem er sich mit Goldoni befaßt hat; denn die letzte Zeit seines Lebens hat er sich andere Schriftsteller (Rousseau, Capacelli etc.) als Ziel seiner Übersetzertätigkeit ausgesucht. Wäre ihm ein längeres Alter vergönnt gewesen, so würde ihn sein reger Geist, sein unermüdliches Schaffen vielleicht zu vollkommenen Erzeugnissen in der Zukunft befähigt haben. (Chron. d. d. Theaters 1775 S. 327 u. 338)

b) Übersetzungen anderer Wiener Verfasser.

Während der Jahre, in denen der so früh Verstorbene Werke Goldonis übersetzt hat, in der Zeit von 1764—1770, sind seine Landsleute nicht müßig geblieben. Es erscheint im Wiener Buchhandel eine ziemliche Anzahl Übersetzungen Goldonischer Stücke, ein Beweis, in welch hohem Ansehen der venezianische Lustspieldichter beim Wiener Publikum steht.

„Die gutherzige Kammermagd". 1764.

Im elften Teile der „Schaubühne zu Wien nach alten und neuen Mustern" vom Jahre 1764 erscheint „Die gutherzige Kammermagd", ein Stück, das, wie der Titel besagt, schon vorher in der Reichshauptstadt auf der K. K. priv. Schaubühne aufgeführt worden ist.

„La serva amorosa" des Goldoni, der schönen venezianischen Schauspielerin Marliani zuliebe geschrieben, hat bei ihrer Aufführung im Jahre 1752 außerordentlichen Beifall gefunden.

Ottavio (in der Übersetzung Odoardo), ein schon bejahrter, aber reicher Kaufmann, hat auf Veranlassung seiner zweiten Gemahlin Beatrice seinen Sohn aus erster Ehe, den edelmütigen Florindo, aus dem Hause gejagt und läßt ihn den größten Mangel leiden, während Lelio, Beatrice's Sohn aus ihrer vorigen Ehe, ungestraft seine einfältigen Streiche begehen kann. Corallina = Colombine folgt ihrem Milchbruder Florindo aus dem Hause seines Vaters, in dem sie lange als Magd gedient hat, ins Elend, um ihm zu helfen und seine Not durch ihrer Hände Arbeit zu lindern. Aus Dankbarkeit dafür will Florindo ihr ein Heiratsversprechen machen, sie aber schlägt seinen Vorschlag aus und vermittelt die Liebe ihres jungen Herrn mit Rosaura, Anselmos = Pantalonens Tochter, einer reichen Erbin. Beatrice's Eigennützigkeit, die nur darauf ausgeht, sich durch ein Testament in den Besitz des Vermögens ihres ungeliebten Gatten zu setzen, wird am Schlusse durch

die gutherzige Kammermagd entlarvt. Diese verkleidet sich als Notariatssekretär und flößt dem alten Pantalone Zweifel an seiner Gattin Liebe ein. Er legt sich ins Bett und stellt sich tot. Nun enthüllt die heuchlerische Beatrice ihre wirklichen Gesinnungen und Absichten. Ottavio aber wacht urplötzlich wieder vom „Tode" auf und verstößt die unwürdige Gattin. Florindo und Rosaura werden ein glückliches Paar. Die treue Kammermagd wird mit dem Diener Brighella vereinigt.

Die Übersetzung des Anonymus (der Druck nennt keinen Verfasser) ist mittelmäßig, wenn auch nicht gerade ungeschickt. Vor allem mangelt es ihr an Kraft des Ausdruckes. Der kindisch zärtliche Ottavio sagt von seiner herrschsüchtigen Gattin (I,1): „Basta saperla prendere pel suo buon verso, è una pasta di zucchero — Wenn man sich nur in sie zu schicken weiß, so ist sie gar zu gut". Das ist viel zu matt, etwa: Man muß sie nur von der rechten Seite anzufassen wissen, so ist sie sanft wie ein Täubchen. Corallina kann sich (1,11) nicht verhehlen, daß Florindo Rosaura liebt, und sie brennt darnach, es der Nichtsahnenden mitzuteilen. Voll Ungeduld ruft sie in ihrer urwüchsigen Mägdesprache aus: „Or ora mi crepa il gozzo — Meine Gurgel möchte jeden Augenblick platzen." Wie matt klingt die Übersetzung: „O es ist besser, daß ich gehe, ich würde sonst alles heraussagen." Beatricens ganze Gefühlsroheit wird klar, wenn sie von dem nur des Geldes wegen geliebten Gatten sagt (III,10): „Faccia testamento, e poi crepi, se vuol crepare — Er möge sein Testament machen, dann mag er krepieren, wenn er krepieren will." Bei dem Anon. kommt das zu schwach heraus: „Wenn er nur sein Testament gemachet hat, so mag er sterben, wann er will."

Es läßt sich darüber streiten, ob der Übersetzer gut daran tut, den Goldonischen Dialog mit seinen spitzigen Antithesen zusammenzuziehen. (I,2. Beatr. Ah, vecchio maledetto — Ottav. Zitto non v'inquietate — A mi questo — Per amor del cielo, non andate in collera — Temerario — „Ach, du verwünschter Alter! Mir untersteht sich der Vermessene das zu sagen? — Stille! um des Himmels willen, zürnet euch nicht".) Sonst aber bleibt die ganze Breite Goldonischer Gemeinplätze und Moralpredigten stehen.

Das Bemühen, deutsche Verhältnisse darzustellen, erstreckt sich nur auf Äußerlichkeiten (scudi heißen Taler 1,1, paoli Siebenzehner 1,12).

Es heißt schon sehr viel in Anbetracht des Tiefstandes aller dieser Wiener Übersetzungen, wenn ein Anlauf zur Vertiefung der Charaktere gemacht wird. Beatrice glaubt (III,14), ihr Gatte sei tot, und läßt ihrer Freude freien Lauf. Bei Goldoni macht sie nur die frivole Äußerung, nur zu weinen bei Kondolenzvisiten. Der Üb. aber spinnt die Sache des weitern und breitern aus. Das herzlose Weib nimmt sich hier gleich

am „Todesbette ihres geliebten Odoardo“ vor, an Stelle „dieses Alten“ wieder einen Mann zu heiraten.

Sonst aber bleiben Widersprüche in der Charakterzeichnung ungeändert. Ich glaube nicht, daß Beatrice, die herrsch- und selbstsüchtige Haustyrannin, sich selbst nach ihrer Verstoßung vor ihrer ehemaligen Magd soweit demütigen soll, zu gestehen (III,20): Ah, Corallina, voi mi fate arrossire. Die Übersetzung steigert das noch: „Werthe Colombine! sie beschämen mich.“ Lächerlich klingt es, wenn die jugendliche Beatrice ihren altersschwachen Gemahl fragt (1,2): „Ist es nicht wahr, mein Kind?“, während es im Original einfach heißt: Non è egli vero?

Wir stehen im Jahre 1764, also vier Jahre noch vor der Sonnenfelsschen Reform der Wiener Bühne. Da erklärt es sich, daß Brighella noch unverhüllt Hannswurst heißt und ihm die plattesten Späße erlaubt werden, die selbst Goldoni noch nicht ersonnen hat (2,6 z. B. droht Hannswurst seinem Kollegen Arlecchino-Crispin einen Kropf an, und dieser überlegt des längeren, ob er einen Kropf Schlägen vorziehen soll).

„Das rachgierige Kammermädel“. 1764.

Auch in einer anderen Übersetzung, die im Werte nicht höher steht, als die vorige, darf Hannswurst noch ruhig sein Unwesen treiben. „Das rachgierige Kammermädel“, das 1764 zu Wien ebenfalls im 11. Teile der „Schaubühne“ erscheint, ist eine wörtliche Wiedergabe der Donna vendicativa (Venedig 1752), eines Gelegenheitsstückes, vom Dichter gegen die Darstellerin seiner Corallina verfaßt, die ihm nach seinem Weggange von Medebac ewige Feindschaft geschworen hat.

Florindo, der in Rosaura, die Tochter des alten, mürrischen Pantalone, verliebt ist, hat sich eines zweifelhaften Mittels bedient, die Geliebte ungestört besuchen zu können. Er tut, als ob er ihrem Kammermädchen Corallina den Hof machen wolle, ja, er spiegelt ihr sogar Heiratsabsichten vor. Als das Mädchen aber merkt, daß er sie nur zum besten gehabt hat, sinnt sie auf Mittel und Wege, sich zu rächen, indem sie die beiden Liebhaber von einander abspenstig zu machen sucht. Dies scheint ihr um so leichter zu glücken, als Rosaurens Vater selbst in sie vernarrt ist. Sie bestimmt ihn, die Tochter an Lelio, einen alten Hypochonder, zu verheiraten. Aber der Vater ist diesem nicht hold, und so läßt er sich von Florindo doch seine Tochter abbitten. Als die Intrigantin dies erfährt, sucht sie durch Vorzeigen eines ihr von Florindo früher gegebenen Eheversprechens die beiden Liebenden auseinander zu bringen. Doch Rosaura's Liebe erweist sich als stärker, und sie hält bei ihrem Liebhaber aus. Da greift Corallina zu einem letzten Mittel. Sie verspricht Rosaura im stillen, ihr

zu einer Vereinigung mit Florindo hilfreiche Hand leisten zu wollen, indem sie Florindo zu ihr in ein dunkles Zimmer bringen und dann den Vater sie überraschen lassen will, sodaß er durch die Sitte gezwungen ist, beider guten Ruf durch die Heirat wieder herzustellen. Statt Florindos sucht das listige Kammermädchen nun Lelio einzuschieben, aber der Betrug wird entdeckt, da Pantalone sich in demselben Zimmer verborgen hat, wo sie in einem Selbstgespräche ihre wahre Neigung: Liebe zu Florindo, Verachtung ihres alten, närrischen Anbeters Pantalone ausspricht. Wütend stößt der enttäuschte, alte Liebhaber sie aus dem Hause und versagt dem hypochondrischen Lelio, seinem verhaßten Ebenbilde, die Hand seiner Tochter, die nun der glückliche Florindo erhält.

Dieses Lustspiel ist nichts anders als ein verwickeltes Intriguenstück, der Charakter Florindos ist schwach und weibisch, Carollina gleicht mehr einer Katze, als einer Liebhaberin.

„Das Theater" von I. A. D. S. (alazar?) 1764.

In demselben Jahre 1764 wird auch Goldonis Teatro im Druck veröffentlicht. Der Übersetzer ist jener Anonymus I. A. D. S., von dem „Die schlaue Wittib" des Jahres 1756 herrührt. Geschrieben worden ist das Stück schon früher; denn die Vorrede des Druckes teilt mit (S. 5), daß das „Theater" „vor vielen Jahren auf der Wiener Schaubühne mit Beyfall aufgeführt worden, jetzt aber, 1764, nicht mehr vorgestellet wird."

Es ist ziemlich überflüssig gewesen, dieses Werk wieder ans Licht zu ziehen. Der italienische Verfasser predigt da in drei Akten poetische Spielregeln für Schauspieler, dramatische Gesetze für die neue literarische Komödie, die er warm verficht. Handlung findet sich in dieser Ars poetica fast keine.

So ist es an und für sich schon ein Mißgriff des Anonymus gewesen, auf ein solches Objekt der Übersetzungskunst zu verfallen. Er hat die mechanische Arbeit einer ziemlich wortgetreuen Wiedergabe mit mehr oder weniger Glück geleistet.

Manchmal gelingt es ihm, farbenreiche italienische Bildungen treffend ins deutsche zu übertragen.

Das Erstaunen, das die beiden Schauspielerinnen beim Anblicke der prächtig aufgeputzten Beatrice (II,14) in die Worte kleiden: (Placida) Grand'aria! grand'aria! — (Beatrice). Bellezze grandi, bellezze grandi! giebt der Übersetzer kräftig wieder: „Das läßt beim Geyer nicht schlecht — das seynd wohl Schönheiten!" Und Hannswurst fügt hinzu: „Das seynd

Wind, daß das Theater möcht' davon flügen." Petronio, erbost über den Hochmut der Sängerin, ruft (ib.) aus: „Anch'io, Signora, quando sento le smorfie delle cantatrici, crepo dalla risa — Auch ich, mein Frauenzimmer, wenn ich der Sängerinnen ihre krummen Mäuler sehe, so krepier ich fast vor Lachen." Die Sängerin, am Ende gedemütigt, entschuldigt (III,3) ihr lächerliches Auftreten mit den Worten: L'aria musicale influisce così. Das wird im Deutschen treffend variiert: „Die musikalischen Noten lehren immer besser singen, als reden." Manches andere kommt allerdings auch recht steif und unbeholfen heraus. (I,3 „Andate a sollicitare coteste donne — Gehen sie ein wenig, zu machen, daß die Weibsbilder bald kommen." Lelio, der Brighella gegenüber droht, eine andere Truppe seine dichterischen Erzeugnisse spielen lassen zu wollen, erhält von diesem (II,1) die kaltblütige Antwort: „La se commodi pur — Tun sie, was sie nicht lassen können." Der deutsche Anselmo giebt die steife Antwort: „Sie pflegen ihre Gelegenheit."

Die deutsche Sprache des Übersetzers muß nach der Sitte der Zeit bei den Ausländern in die Lehre gehen: Vitium Humeur, Amant, Indicium, inventiert, Gusto, Tractament sollen Laster, Laune, Liebhaber usw. ersetzen. Zwar guckt der Wiener Dialekt manchmal zwischen den hochdeutschen Worten treuherzig hervor (Becherl, Liedl, Mänterl, Kämmerl, Mädel = cameriera, Standelmensch = rivendugliuola), aber dennoch macht der Ueb. keine Anstalt, die mundartlichen Rollen des italienischen Originals durch seine heimatliche Mundart zu ersetzen, sondern giebt sie in steifem Hochdeutsch wieder, wenn er sie nicht ganz ausläßt. Ja, wie in dem Stücke „Die schlaue Wittib", so läßt er auch hier behaglich das Venezianische neben dem Deutschen stehen, sodaß etwa folgender seinen Lesern unverständliche Mischmasch herauskommt (II,7): „Ich bekenne die Wahrheit, mi tremo dalla colera, e dal rossor, vendendo in fazza de mio fio scoverte le mie debolezze, Deine Vermessenheit ist groß, in einer so gefährlichen Conguntura vor mir dich sehen zu lassen, aber diese sorpresa e sto scomprimento soll seyn ein Zügel für deine Absichten und meine Passion usw."

Wenn er das Original übersetzt, so laufen ihm manche Ungenauigkeiten unter. Pantalone fleht die Geliebte an (II,6): „Vorava sentir da vù le mie care viscere, do parole — Ich möchte gern von Dir, geliebtes Leben, ein paar Worte haben." Üb.: „Ich möchte gern von ihm ein paar Worte haben." Eugenio will den Hungerpoeten nicht einschüchtern (III,1): „Non gli voglio dar soggezione — Ich will ihm keine Verhinderung machen". Soggezione ist Achtung und Furcht, empfunden in Gegenwart Höherstehender.

Besser als das Original ist der Übersetzer da, wo er die langatmigen Auseinandersetzungen Goldonis einschränkt. Am Ende des Stückes beglückt der Theaterdirektor die Zuhörer mit einem ausführlichen Kapitel über Poetik des Dramas. Die Wiedergabe verschont damit (3, 11). An anderen Stellen hätte der Anonymus doch besser daran getan, nicht zu kürzen. Der Poet rezitiert (II,2) eine ganze Reihe trocken schwülstiger dichterische Fachausdrücke, die er gegenüber der Primadonna zu verteidigen sucht. Diese Szene macht sich bei Goldoni recht komisch und wäre besser mit in die Wiedergabe hinübergenommen worden. Es scheint, als ob der Übersetzer den schwierigen italienischen Wortspielen nicht gewachsen gewesen sei. Dagegen giebt I. A. D. S. die vierseitenlange, langweilige Auseinandersetzung Lelio's mit dem Direktor, die sich mit den Regeln des Aristoteles befaßt, ungekürzt wieder, hier, wo er unbarmherzig streichen sollte. (2,3).

Zuweilen paßt sich die Übersetzung recht gut den deutschen Verhältnissen an. In Szene I,2 spielt Goldoni nicht ohne ein gewisses Eigenlob auf die Erfüllung seines Versprechens hin, in einem Jahre sechszehn Lustspiele zu liefern, und führt genau ihre Namen an. Der Übersetzer erspart seinem Wiener Leser die für ihn unverständliche Episode. Goldoni erwähnt (I,5) sein Stück: la Putta onorata, der Anonymus ersetzt den Namen dieses den Wienern unbekannten Lustspiels durch ein eignes: „Die schlaue Wittib", das in der Reichshauptstadt schon gespielt worden ist (1756). An einer andern Stelle (1,9) übergeht er die Erwähnung des für Wien belanglosen Stückes: La suocera e la nuora. Wenn die Schauspielerinnen den Hungerpoeten Lelio einen poeta del seicento nennen (I,11), so tut I. A. D. S. gut daran, ihn „einen Poeten nach der alten Mode" zu benamsen. Der Direktor Orazio rühmet den Mut der Italiener, die neue Komödiengattung einführen zu wollen (II,10). Die Übersetzung läßt auch die Deutschen an dieser Ehre teilnehmen. Petronio verhöhnt den Plagiator Lelio (III,8), wenn er sagt: Sa perfettamente a memoria la Buccolica di Virgilio. Bei dem Anonymus weiß er den Hans Sachs völlig auswendig.

Der Übersetzer hätte jedoch besser daran getan, in einigen Stücken den deutschen Verhältnissen nicht zu sehr Rechnung zu tragen.

Daß das Stück noch ganz im Zeichen der Hannswurstiade steht, zeigt außer dem sprachlichen Mischmasch der Umstand, daß I. A. D. S. den komischen Hungerpoeten Lelio flugs zu einem Bernardon umwandelt, ja einen Hannswurst hinzufügt, und ihnen erlaubt, das Repertoire der Späße noch zu erweitern.

So trägt das Stück den Stempel der alten Zeit deutlich an der Stirne, und es wäre besser der Vergessenheit, in die es schon gefallen, überlassen geblieben.

Zeigt so auch das Wiener Theater nicht, daß die Übersetzer den Goldoni geschickt und schöpferisch zu behandeln wissen, so tritt doch die große Beliebtheit deutlich zu Tage, die der Dichter der Lagunenstadt an der Donau genießt, wenn man nur den Umstand bedenkt, daß in diesem Jahre, 1764, allein acht neue Stücke, davon ein fast vergessenes, im Drucke erscheinen.

„Der Leutansetzer" von Weisker. 1765.

Fast vergessen ist auch „Der Leutansetzer" schon gewesen, der im Jahre 1765 in der „Neuen Sammlung von Schauspielen" erscheint, und der seit seiner Erstaufführung nicht mehr gegeben worden ist.

Auch die Wahl dieser Hannswurstiade zeigt den Tiefstand des Wiener Theaters, auf dem Bernardon und Hanswurst noch immer Triumphe feiern.

Dennoch sind ihre Tage endlich gezählt; denn im Jahre 1768 reinigt der Kritiker Sonnenfels die Wiener Bühne von der Burleske, die dort mit äußerster Zähigkeit genistet hat.

Dazu tritt noch

Müllers „Soldatenliebe" 1770.

2. Drucke, die an andern Orten Deutschlands erschienen sind.

In ganz Deutschland, nicht blos in Wien, greift der Goldonische Einfluß mächtig um sich. Das zeigen die Drucke, die um diese Zeit, von 1764—1770, in den verschiedensten Städten Deutschlands, in Nord und Süd, in Ost und West, erscheinen.

a. „Die Familie des Antiquitätenhändlers", Berlin und Breslau, 1767.

Zu Berlin und Breslau wird im Jahre 1767 ein noch nicht aufgeführtes Stück „Die Familie des Antiquitätenhändlers" herausgegeben, mit dem Nebentitel: „Die Schwiegermutter und Schwiegertochter".

Das italienische Original: „La famiglia dell' antiquario ossia La suocera e la nuora“ (1749) stellt eine damals nicht gerade seltene Absonderlichkeit bloß. In dem Hause des Grafen Anselmo Terazanio herrscht eine sonderbare Wirtschaft. Der Graf lebt in dem Wahne, ein berühmter Altertumsforscher zu sein, und läßt sich von seinem Diener Brighella, der seinen Spießgenossen Arlecchino als Antiquariatshändler aus Armenien ausgiebt, bedeutende Summen abschwindeln, sodaß sein Haushalt in Schulden gerät. Eine zweite Plage im Hauswesen ist die ewige Feindschaft zwischen Anselmo's Frau Isabella und ihrer Schwiegertochter Doralice, der Tochter des reichen, einsichtigen Kaufherrn Pantalone. Ein pflichtvergessenes Kammermädchen Colombina schürt noch das Feuer, indem sie Lügen ersinnt, mit denen sie beide Teile aufhetzt. Zwei Hausfreunde, der Dottore Anselmi, der schon bejahrte Vertraute der Isabella, und der Ritter del Bosco geben bald der einen, bald der andern Partei recht und verschlimmern so die ganze Sache. Da greift der verständige Pantalone rettend ein. Er entlarvt die beiden Schurken Arlecchino und Brighella und heilt so Anselmo von seiner verderblichen Sucht. Die Klatscherei der Colombina wird entdeckt und die Zwischenträgerin davongejagt. Da sich die zwei Frauen aber trotzdem noch nicht vertragen wollen, sondern sogar durch ihre Hausfreunde einen Trennungsvertrag aufsetzen lassen, und Anselmo nebst seinem Sohne Hiacinto unfähig sind, Friede zu stiften, so wird Pantalone von beiden Männern die ausführende Gewalt übertragen. Dieser trennt die beiden zanksüchtigen Weiber, indem er ihnen verschiedene Stockwerke und Kammermädchen zuweist, bis sie sich vertragen werden.

Das ganze ist ein recht betrübendes Sittenbild damaliger venezianischer Zustände — ein zerrüttetes Hauswesen, in dem ein schrullenhafter Alter unfähig ist, seine zanksüchtigen weiblichen Angehörigen auseinanderzuhalten und die Cicisbei fortzujagen. Die Übersetzung ist wörtlich farblos.

b. „Der Schmeichler“ von A. M. R. Frankfurt und Leipzig 1768.

Schon im Jahre 1764 ist auf dem Kochschen Theater ein „Schmeichler“ aus der Feder des Theaterdichters Loth gegeben worden, im Jahre 1768 aber erscheint, ein Zeichen der Beliebtheit des Stückes beim deutschen Publikum, zu Frankfurt noch eine andere Übersetzung des Adulatore, die einen Anonymus A. M. R. zum Verfasser hat.

Die Wiedergabe schließt sich genau dem Wortlaute des Originales an. Die Namen der improvisierten Komödie werden

vertuscht, ein Zeichen für den Mißkredit des einst so beliebten Possenspiels. So wird Pantalone zu Anselmo, Brighella zu Brignella. Grobe Druckfehler sind nicht selten. Aus einer „Wiederkunft" wird eine „Niederkunft"! Man ist (1,1) begierig zu wissen, ob man noch zu befürchten habe, daß die Niederkunft des Don Ormond (il ritorno di Don Ormondo) dem Vaterlande neue Unruhen verursachen würde. Selbstgespräche werden noch unnützerweise verlängert. Auch sonst ist die Übersetzung keine tadellose.

c. Beginn der Saalschen Gesamtübersetzung, Leipzig. 1767.

In diesem Jahre (1767) findet sich endlich ein Übersetzer, der eine Gesamtwiedergabe des venezianischen Lustspieldichters geben will, ein Beweis, wie sehr man nach den Werken des italienischen Autors verlangt. Es ist dies Saal, der im Jahre 1768 beginnt, bei Eisfeld in Leipzig eine vollständige Wiedergabe des Goldoni erscheinen zu lassen. Sie wird bis zum Jahre 1777, später bei Breitkopf, in eilf Bändern fortgesetzt. Es ist zu bedauern, daß kein besseres Talent sich an eine solche Aufgabe gewagt hat. So haben sich denn auch gleich viele Stimmen gefunden, die „Des Herrn Carl Goldoni sämmtliche Lustspiele" recht scharf beurteilt haben. Der „Almanach der deutschen Musen" vom Jahre 1770 will sich anheischig machen, „die Mattigkeit und Nachläßigkeit der Übersetzung durch Beweise darzuthun". (S. 177)

Auf die eigentliche Bühne hat Saal nicht allzuviel Einfluß gehabt, wo man hauptsächlich nach Übertragungen eigener Theaterdichter (vergl. Heubel, Loth, Bock u. s. w.) gespielt hat.

d. „Das neugierige Frauenzimmer". 1770.

Im Jahre 1770 erscheint ohne Angabe des Druckortes und des Verfassers „Das neugierige Frauenzimmer". Es ist eine Übersetzung der Donne curiose des Goldoni (1752). Pantalone, ein venezianischer Kaufmann, hat einen Verein zur Pflege zwangloser Geselligkeit gegründet, zu dem aber keine Frauen zugelassen werden sollen. Aber Beatrice, Ottavio's Gattin, Eleonora, Lelio's Gemahlin, Rosaura, Florindo's Verlobte, brennen vor Unruhe, hinter die Geheimnisse der Männer zu kommen. Corallina, Kammermädchen im Hause Ottavio's, heckt den Entdeckungsplan aus. Die Frauen verschaffen sich den Schlüssel zum Vereinshause, scheitern aber zuerst beim Versuche, dort einzudringen. Brighella, Pantalone's Diener, aber läßt sie dennoch herein, um sie von der Grundlosigkeit ihres Verdachtes zu überzeugen, und so geschieht

es auch. Sie werden beschämt und versprechen ihren Männern, nie mehr neugierig zu sein.

Dieses Stück bietet eine köstliche Charakterstudie, wie fast immer, wenn Goldoni, wie in den „Verliebten Zänkern" oder „Der verstellten Kranken" das weibliche Herz ergründen wollte. Die weibliche Neugier ist in solcher Mannigfaltigkeit und Naturwahrheit geschildert, daß der Zuschauer von Anfang bis zu Ende in Spannung gehalten wird.

Schmids günstiges Urteil über die Donne Curiose.

Dieser Ansicht ist auch schon die zeitgenössische Kritik gewesen. In einer Rezension „Der neugierigen Frauen" (Schreiben über die Leipziger Bühne. 1770 S. 124), die er „eine von Goldonis besten Komödien" nennt, „die noch immer verdient, gespielt und gesehen zu werden", urteilt Ch. Schmid treffend, wenn er sagt: „Die Neugierde der Damen ist in der Beatrice, Rosaura, Eleonora und Korallina nach der Natur, und nach den verschiedenen Nuancen der kontrastierenden Charaktere vortrefflich geschildert. Nichts geht über das Komische der sechsten und siebenten Szene des dritten Aktes, wo sie sich alle um das Schlüsselloch drängen. Das Phlegma des Oktavio, und die Rechthaberey der Eleonora geben unterhaltende Szenen."

Bertram, Abfällige Kritik über die Donne Curiose.

Wenn der Kritiker des Schriftchens „Über die Kochische Schauspieler Gesellschaft. Aus Berlin an einen Freund. Berlin und Leipzig 1772." (Chr. A. Bertram) S. 40 ganz anders urteilt als Schmid, so ist zu beachten, daß seine Rezension durch tendenziöse Beeinflussung getrübt ist. Sagt doch der Verfasser der „Logen" (Berlin 1772) S. 41., der dem Kritiker sonst beistimmt, tadelnd: „Man merkt es wohl, bey dem Durchlesen dieser Schrift, daß der Verfasser den Vorzug der Döbbelinschen Gesellschaft vor der Kochischen zeigen will. Um deswillen hat er zwischen beyden eine beständige Parallel gezogen, und, indem er die von der Kochischen Gesellschaft in Berlin aufgeführten Stücke recensirt, verweiset er den Leser immer auf die Döbbelinsche Gesellschaft." Auch die Abneigung gegen Schmid, „aus dessen Kritiken entweder Bosheit, Haß, Verleumdung und Lügen, oder Schwäche und Kindheit, oder alles zugleich hervorleuchtet", trübt seinen Blick. Seinen Tadel könnte man zudem fast als ein Lob Goldonis auslegen: „Die Neugier der Frauenzimmer in diesem Stück (gespielt bei Koch am 29. Juni 1771) geht zu weit; sie erstreckt sich bis auf die kleinsten Dinge. (Siehe, was Nikolai dazu sagt.)

Ich will nur ein Beispiel davon anführen, da der Bediente sagt: Sie haben auch eine Pastete auf dem Tisch. Eine Pastete! eine Pastete! schreien sie darauf, laufen nach der Thür, und gucken durch das Schlüsselloch. Bald sagt die eine: ich muß sehen; bald die andere: ich muß auch sehen, und stossen sich wohl eine die andre weg. Sollte man hieraus nicht schließen, als wenn sie in Italien keine Pastete kennten?" Eine solche Kritik hat kein Auge für Goldonis, von Nikolai so recht gewürdigte Kleinmalerei. Was die manchmal nachlässige Führung des Planes angeht, so treffen auch dafür des eben Genannten Worte zu (ib.). Bertram urteilt: „Die Auflösung des Stückes ist sehr unwahrscheinlich. Der Bediente läßt die Frauenzimmer ins Haus ohne sonderliche Ursache, da es ihm doch sein Herr bei Verlust seines Dienstes verboten hat; und das ganze Stück hat so viel schleppendes, ehe es bis an diesen Knoten kommt, der nun so recht, wie man sagt, vom Zaune gebrochen ist." Doch Bertrams Meinung ist nicht durchgedrungen.

Beim Publikum scheint das Lustspiel Beifall gefunden zu haben. Dafür könnte der Umstand sprechen, daß die hier angeführte sonst wortgetreue Übersetzung durch Umänderung der italienischen Namen in deutsche das Stück einem breiteren Publikum vertrauter zu machen sucht. Und sogar noch in unseren Tagen hat die Komödie in der Opernbearbeitung von Wolf-Ferrari einen bedeutenden Erfolg errungen. (S. Diss. Ende.)

e. Die Wäsersche Bearbeitung der Sposa Persiana. 1770.

Unvorteilhaft sticht von dem genannten Stück die Sposa Persiana ab, die auf dem Wiener Theater schon 1759 gespielt worden, 1763 in der Reichshauptstadt im Druck erschienen ist. Aber dennoch fühlt ein Dresdener sich noch 1770 bemüßigt, sie für Wäser in schlechte Prosa umzugießen, was ihm allerdings den ganzen Unmut Ch. Schmid's (Schreiben über die Leipziger Bühne. 1770. S. 186) zuzieht.

Auch Laudes Übersetzung der Guerra des Goldoni, die 1768 erfolgte, scheint beliebt geworden zu sein, denn sie ist 1770 unter dem Titel „Der Krieg oder das Soldatenleben" im Drucke erschienen.

f. Das Singspiel „Der Liebhaber aller Frauenzimmer." Mannheim 1770.

Nicht immer gehen die fachmännische Kritik und der Beifall des Publikums Hand in Hand; (s. o.) denn obschon das

musikalische Singspiel Goldonis „L'amante di tutte" in seiner deutschen Bearbeitung bei der Aufführung auf der Wäserschen Bühne (27. Juni 1769) von dem Kritiker Ch. Schmid auf das Entschiedenste verurteilt worden ist (Über die Leipziger Bühne 1770. S. 224), so ist es doch 1770 bei Löffler in Mannheim unter dem Titel „Der Liebhaber aller Frauenzimmer" gedruckt worden, eine Ausgabe, die mir nicht zugänglich gewesen ist.

Nicht blos im westlichen, auch im östlichen Süden Deutschlands sind die Verleger rührig an der Arbeit, neue Stücke des Goldoni im Buchhandel zu verbreiten. Meist sind dies Arbeiten der Schauspieler für ihr Theater.

g. Müllers „Soldatenliebe". Wien 1770.

So veröffentlicht der Wiener Schauspieler Joh. Heinr. Friedr. Müller (eigentlich Schroeter), der von 1738—1815 gelebt und nach einander bei Schönemann, Schuch, Sebastiani und Weisker gewirkt hat, 1770 in Wien bei Trattner eine Übersetzung des Amante militare „unter einem anderen Titel (Die Soldatenliebe) und mit verdeutschten Namen der Personen" (Schmids Alm. d. d. Musen 1772. S. 158), die mir nicht zugänglich gewesen ist.

Der Amante militare des Goldoni, im Jahre 1752 verfaßt, ist für eines seiner besten Stücke gehalten worden. Es hat manche Ähnlichkeit mit dem „Krieg". In diesem Lustspiele, wo das unfreiwillige Soldatenleben Arlecchino's noch als Zugabe geboten wird, giebt die Werbung des liebenswürdigen Don Alonso um Pantalonens Tochter Rosaura und des Fähnrichs Streit mit dem brutalen Leutnant Don Garzia, welcher der Geliebten Alonso's unhöflich entgegengetreten ist, die ziemlich eintönige Handlung ab. Natürlich muß der Verehrer der Frauen zur geliebten Braut kommen, ihr Verächter gedemütigt werden.

Das Stück ist nicht frei von Fehlern in der Charakterzeichnung. Die Figur des brutalen Leutnants beleidigt, die der mannstollen Beatrice, die sich dem Frauenverächter Garzia auf alle mögliche Art und Weise aufdrängen will, widert an. Allein das Liebespaar weist sympathische Züge auf.

II. Die deutschen Bühnen 1764—1770.

Derselbe Eifer, den die Presse während der Jahre 1764 bis 1770 entfaltet, zeigt sich auch auf den verschiedenen Bühnen Deutschlands.

1. Das Ackermannsche Theater zu Hamburg.

Auf dem Hamburger Theater ist der italienische Reformator kein Unbekannter.

Das beweist der Komödienzettel des Hamburgischen Theaters von Ostern 1764 bis zum 3. März 1769.

Schon der Spielplan des Prinzipals des Hamburger Theaters, Konrad Ernst Ackermanns, vom Jahre 1764—1766 weist fünf Goldonische Stücke auf. Es sind dies: „Pamela oder die belohnte Tugend", „Die verehelichte Pamela oder die gerechtfertigte Unschuld", „Die schlaue Witwe", „Die kluge Ehefrau" und „Der Diener zweier Herrn". Von diesen Stücken ist nur eins, „Die kluge Ehefrau", neu in Hamburg übersetzt worden; die andern sind älteren Ursprungs.

Das erste, „Pamela oder die belohnte Tugend", ist dasselbe, das schon 1756 von einem Ackermannschen Schauspieler verfaßt und von Ackermanns Vorgänger in Hamburg, Heinr. Gottfr. Koch, aufgeführt worden ist. Ackermann spielt es am 9. Okt. 1764 zum erstenmale und zuletzt am 3. Mai 1765, im ganzen nur zweimal. Dagegen wird das nächste Lustspiel, „Die verehelichte Pamela oder die gerechtfertigte Unschuld", sechsmal aufgeführt, zuerst am 16. Oktober 1764, zuletzt am 25. September 1766. Ist es das Erstlingswerk des Laudes? Der Spielplan sagt wenigstens nicht, was sonst stets geschieht, daß das Stück in Hamburg übersetzt worden ist. Woher stammt das dritte Stück „La Vedova scaltra, die schlaue Wittwe", das am 7. Oktober zum ersten, am 19. August 1766 zum letzten Male aufgeführt und im ganzen fünf Mal gespielt worden ist? Ist es „Die schlaue Wittib" von I. A. D. S., die schon im Jahre 1756 zu Wien im Drucke erschienen ist? Vorher ist wenigstens keine andere Übersetzung der Vedova scaltra gemacht worden, und der Vermerk „in Hamburg übersetzt" steht nicht auf dem Spielplane Ackermanns. Diesen Vermerk aber trägt das vierte Goldonische Stück „La moglie saggia, die kluge Ehefrau", das am 25. Nov. 1765 zuerst, am 25. August zuletzt, im ganzen viermal gegeben worden ist. Da das Stück nicht im Drucke erschienen, ist keine Beurteilung der Hamburgischen Wiedergabe möglich. Es ist aber diese neue Hamburger Arbeit — Loth hat schon 1762 dort für Koch dasselbe Stück als „Die zärtliche Ehefrau (La moglie amorosa)" veröffentlicht — ein Beweis für die Beliebtheit dieses Lustspiels, von dem also im Jahre 1765 schon drei verschiedene Bearbeitungen vorhanden sind, die Loth-Kochsche 1762, die Laudessche unter dem Titel „Die tugendhafte Ehefrau (La moglie saggia)" und unsere Ackermann-Hamburger. „Der Diener zweier Herrn" 3mal, 3. 4. 66—23. 5. 66 gespielt, ist wohl von Koch herübergenommen.

So zeigt das Ackermannsche zweijährige Repertoire fünf verschiedene Goldonische Stücke mit zwanzig Aufführungen. Ackermann hat also Goldoni fast ebenso sehr gepflegt wie sein Vorgänger Koch, der in sechsjähriger Spielzeit sechs Stücke mit 64 Aufführungen giebt. Von diesen sechs Stücken hat Ackermann zwei, „Pamela oder d. bel. Tugend“ und „Der Diener zweier Herrn“, mit übernommen, während er eins in eigner Übersetzung giebt, „Die kluge Ehefrau“ für Loths „zärtliche Ehefrau“. Drei hat er nicht übernommen, „der Cavalier und die Dame“, „das Muttersöhnchen“ und „den Schmeichler“, doch hat er dafür zwei neue Stücke, „die verehlichte Pamela“ und „die schlaue Witwe“, geboten. Im Durchschnitte hat Ackermann während der Spielmonate monatlich zweimal ein Goldonisches Stück aufgeführt.

Im Herbst 1766 tritt Ackermann die Leitung seiner Truppe, sein Schauspielhaus und die Garderobe an ein Komitee Hamburger Bürger ab, die ein „Deutsches Nationaltheater“ gründen wollen. Es ist dasselbe Theater, an dem Lessing als Dramaturg wirkt und für das die „Hamburgische Dramaturgie“ geschrieben worden ist.

Auch hier nimmt Goldoni inmitten all der französischen Lustspieldichter eine immerhin imposante Stellung ein. Von Ackermann werden „Die schlaue Witwe“ mit sechs Aufführungen, am 29. April 68 zum ersten-, am 30. Jan. 69 zum letztenmale, gespielt. „Der Diener zweier Herrn“ tritt zweimal, am 1. u. 6. Februar 69 vor das Publikum. Also drei Stücke Ackermanns, Pamela, die verehlichte Pamela, die kluge Ehefrau, sind fallen gelassen. Dafür spielt das Nationaltheater drei neue Stücke des venezianischen Dichters: Der Lügner, die verstellte Kranke und der Vormund. Am 12. August 1768 wird „Der Lügner“ zum erstenmale in Deutschland gespielt.

„Der Lügner“.

Der bugiardo des Goldoni (1749) ist in Nachahmung des Menteur von Corneille geschrieben, den der italienische Lustspieldichter in Florenz hatte vorstellen sehen.

Die Komödie ist recht lustig. Florindo, ein Bologneser, der im Hause des venezianischen Doktors Balanzoni die Medizin erlernt, ist heimlich in eine seiner Töchter, Rosaura, verliebt. Er bringt ihr abends eine Serenade, da er nicht wagt, ihr von Angesicht zu Angesicht seine Liebe zu erklären. Nachdem Florindo sich zurückgezogen hat, nimmt Lelio, „der Lügner“, seine Stelle ein; er giebt sich für einen neapolitanischen Edelmann aus, erklärt aber, noch nicht zu wissen, welcher der beiden Töchter er seinen Preis geben wolle. Diese neigen ihm schon etwas zu und versprechen ein anderes Stelldichein. Ottavio, ein edler Padovaner, der in Beatrice verliebt und

schon auf Florindo eifersüchtig ist, da dieser nicht deutlich zu verstehen giebt, welche der beiden Schwestern er liebt, wird wütend, als er von seinem Freunde Lelio, dem Lügner, fast überzeugt wird, daß die Mädchen ihm beide Gunstbezeugungen versprochen haben. Unterdessen hat das Stelldichein zwischen Lelio und Rosaura statt, wobei der junge Leichtfuß sie von seiner Liebe zu überzeugen weiß; Colombina, die Rosaura an Stelle der Schwester Beatrice begleitet hat, erklärt sich dem gleich seinem Herrn verlogenen Arlecchino. Ein Geschenk, das Florindo der nichts ahnenden Geliebten übersendet, erklärt der Lügner kühn als von ihm selbst geschickt. Mittlerweile haben Pantalone und Balanzoni, die Väter Lelio's und Rosaura's, die Ehe zwischen diesen beiden, der Doktor die Verbindung Ottavio's mit Beatrice beschlossen. Aber Ottavio, durch Lelio überzeugt, daß die beiden Mädchen in den Lügner vernarrt sind, weist Balanzoni's Anerbieten bitter ab, bis Florindo dem Doktor, seinem Lehrer, erzählt, wie sich die Sache am Abend der Serenade zugetragen habe. Auch Rosaura rückt mit der Wahrheit heraus und Beatrice verrät der Schwester Stelldichein mit dem Marchese di Castel d'Oro. Florindo ist sich ebenfalls inzwischen klar geworden, wie es mit seinem Doppelgänger steht, und im Verein mit Ottavio suchen sie dem Doktor und den Schwestern das Netz der Unwahrheiten zu entwirren. Das Drolligste an der ganzen Sache aber ist, daß der Lügner sich nun wirklich in Rosaura verliebt und entschlossen ist, seine frühere Geliebte, die Römerin Cleonice, zu verlassen. Den Antrag des Vaters, eine reiche und schöne Erbin zu heiraten, die ja Rosaura ist, weist der nichts ahnende Aufschneider ab, indem er eine Geschichte erfindet, die ein Mustergewebe von Lügen ist. Er will nämlich in Neapel ein edles Fräulein verführt und, von ihrem Vater mit dem Leben bedroht, geheiratet haben. Aber auch Florindo läßt seine Liebe zu Rosaura keine Ruhe, er wirft ihr ein Sonett auf den Balkon, das Lelio für von ihm selbst verfaßt ausgiebt, als er Rosaura es lesen sieht; er gesteht offen seine Liebe und bittet das Mädchen, die Seinige werden zu wollen, wobei er als marchese napolitano auftritt. Aber in diesem Augenblicke kommt sein Freund Ottavio herbei und nennt des Lügners wahren Namen, worauf der Doktor ihn zur Tür hinausweist. Bald werden auch die Unwahrheiten aufgedeckt, die Lelio seinem Vater Pantalone gegenüber ersonnen hat. Ein Brief aus Neapel verrät, daß der Lügner dort überhaupt niemals verheiratet gewesen, einer aus Rom, welche Rolle er dort Cleonice, seiner verlassenen Geliebten, gespielt hat. Als Rosaura von ihrem Vater hört, daß der Marchese di Castel d'Oro niemand anderes als Lelio, Pantalones Sohn ist, und daß dieser verheiratet ist — Pant. hat dem Doktor noch nicht die Entdeckung durch die Briefe mitgeteilt —, gerät das arme

Mädchen in Verzweiflung. Der Vater will sie in ein Kloster schicken. Da erscheint der Lügner plötzlich, nicht enttäuscht, mitten unter ihnen. Er erklärt, nicht verheiratet gewesen zu sein, und wieder verzeiht der Doktor ihm und bewilligt ihm die Hand Rosaura's. Nun aber, da das Maß der Lügen voll, erscheint Lelio's frühere Geliebte, und obschon er sie gleich verleugnet, glaubt ihm niemand mehr; Florindo entdeckt sich als wahren Liebhaber der Rosaura, als Urheber der Serenade, als Sender des Geschenks und des Sonettes, und gern bewilligt ihm Balanzoni die Hand seiner Tochter, Ottavio wird mit Beatrice vereinigt, Pantalone aber zwingt den lügenhaften Sohn, die verlassene Cleonice zu heiraten, er tut es und gelobt Besserung.

Diese Komödie ist dem Goldoni wohl gelungen. Die Verwicklung ist überaus geschickt, der Charakter des Lügners ist so gewandt und fein herausgearbeitet, daß man über die Schwächen in der Zeichnung der übrigen Personen gerne hinwegsieht.

So hat denn das Nationaltheater mit diesem äußerst lustigen Stück keine schlechte Wahl getan, und das Publikum hat das auch anerkannt; denn man hat den „Lügner" bis zum 30. Januar 1769 sechsmal geben können.

Auch die zweite Neuheit, „Die verstellte Kranke" ist ein beliebtes Lustspiel gewesen; denn sie hat vom 4. Oktober 1768 bis zum 13. Januar 1769 sieben Aufführungen erlebt. Ist diese Übersetzung identisch mit der des Laudes vom Jahre 1767? Dies ist wahrscheinlich, bringt doch der erhaltene Hamburger Spielplan nur die Notiz „zum 1. male".

„Der Vormund".

Die dritte Neuigkeit des neugegründeten Theaters ist „Der Vormund". Es ist am 16. Januar 1769 zum erstenmale auf der Hamburger Bühne gespielt worden und hat nur eine Aufführung erlebt. Doch ist dies nicht zu bedauern; denn Goldonis Lustspiel: „Il tutore" ist ein ziemlich schwaches Stück.

Rosaura, die Tochter der verwitweten Beatrice, hat zwei Vormünder, den gewissenhaften und liebevollen Pantalone und den gleichgültigen, trägen Ottavio. Die Mutter selbst ist eine eitle, stolze und selbstsüchtige Frau, die sich von Florindo, dem Liebhaber ihrer Tochter, geliebt glaubt und ihn wie alle Goldonischen Witwen auf alle mögliche Art und Weise zu erhaschen sucht. Pantalone, der wohl einsieht, welche Gefahr das Mündel, ein junges, überaus unerfahrenes Ding, im Hause ihrer leichtfertigen Mutter läuft, will es in eine Erziehungsanstalt schicken und eilt zu seinem Mitvormund Ottavio, um seine Einwilligung zu dieser wichtigen Maßregel zu erhalten, die dieser auch phlegmatisch und halb

schlafend giebt. Diese Vorsichtsmaßregeln aber scheint Lelio, Pantalone's Sohn, ein junger Verschwender, durchkreuzen zu wollen. Da er auf das Mädchen, wenn auch nur um ihre Mitgift zu erjagen, Absichten hat, so sucht er sie zu entführen, um so eine Heiratseinwilligung erzwingen zu können. Wirklich gelingt ihm dieses auch, indem er einen Befehl seines Vaters vorschützt, das Mündel in das Kloster zu führen, wo es erzogen werden soll. Aber in diesem entscheidenden Augenblicke erscheint Pantalone und jagt den ungeratenen Sohn von dannen. Gerne bewilligt er, mit Rosauren nach Hause zurückgekehrt, deren Hand dem Florindo, als dieser um sie anfragt; aber Lelio, in der Hoffnung, durch Florindo Verzeihung bei seinem Vater finden zu können, schwatzt, was er mit der Verlobten schon getan habe. Da will der in seiner Ehre gekränkte Liebhaber nichts mehr von dem verdächtigten Mädchen wissen. Immer schlimmer scheinen sich nun die Dinge für das unschuldige, nichtsahnende Mündel zu gestalten. Die Mutter willigt nun auch ein, daß die Tochter in ein Kloster gesteckt werden solle, da sie eingesehen hat, daß sie ihrer Bewerbung um Florindo zu sehr im Wege ist. Lelio verfolgt sein schändliches Ziel unentwegt, er wirft sich Beatrice zu Füßen, gesteht ihr seine Absichten auf die Tochter und erhält ihre Einwilligung. Da erscheint wieder der rettende Deus ex machina Pantalone. Alles klärt sich auf, Rosaura erhält des glücklich berichtigten Florindo Hand, Lelio, der sich, wie bei Goldoni erwünscht, nun auch bekehrt, heiratet die mannstolle Mutter Beatrice, Pantalone giebt hocherfreut seinen Segen, Ottavio, der Phlegmatiker, gleichgültig seine Zustimmung.

Dieses Lustspiel ist ziemlich schlecht geraten. Die Unbefangenheit und Unerfahrenheit der Rosaura ist unwahrscheinlich. Die Besserung des Lelio, eines solch verstockten Bösewichts, kommt unglaublich vor. Florindo gewinnt sich durch die Charakterschwäche, mit der er der Mutter abstossende Zudringlichkeiten hinnimmt, keine Sympathien, die Uneigennützigkeit Pantalone's ist etwas zu groß. Allerdings ist die Sinnesart des allzeit schläfrigen Ottavio überaus komisch und ergiebt manche lustige Szene; auch der Charakter der Beatrice, die in der Jagd nach einem Manne verblendet ist, scheint dem Leben abgelauscht; aber der Gesamteindruck des Stückes ist schlecht, unbefriedigend, und so konnte es sich auch nicht vor einer scharfen Kritik halten.

Andere neue Stücke des italienischen Lustspieldichters aufzuführen, ist dem mit so großen Hoffnungen gegründeten Hamburger Nationaltheater nicht vergönnt gewesen; denn schon im Frühjahre 1769 löst sich das Unternehmen auf, und Ackermann, der frühere Leiter des Hamburger Theaters, erklärt sich wieder bereit, die Bühne für Ostern 1769 wieder zu übernehmen.

Was aber hätte ein Lessing als Kunstrichter aus einem Goldoni machen können, er, der sich in früheren Jahren einmal selbst mit dem Gedanken getragen hat, den fruchtbaren italienischen Dichter deutsch zu machen? (Vergl. Lessings Brief an Mendelssohn vom 8. Dez. 1755.) Seine Bearbeitung der Erede fortunata ist schon besprochen worden (S. Seite14); wir haben auch schon die Verwebung Goldonischer Motive in die „Minna von Barnhelm" erwähnt (S. Seite 64); daß Saal von Lessing zur Gesamtübersetzung angeregt worden ist, ist bekannt. Wenn das Nationaltheater in zwei Jahren fünf Goldonische Stücke mit zwanzig Aufführungen, genau so viel wie der Vorgänger Ackermann gespielt hat, so ist das ein Beweis für die Lebenskräftigkeit des Venezianers an dieser Bühne, und auf die Länge der Zeit würde Lessings reinigende kritische Schärfe, die an dem Italiener, abgesehen von einer Bemerkung im Epiloge der Hamburgischen Dramaturgie, nichtachtend vorübergeht, auch an Goldoni das Gute vom Schlechten geschieden haben, und er würde vielleicht, wenn nicht durch anderes abgeleitet und verhindert, ein deutscher Erneuerer des verbesserungsbedürftigen Dichters der Lagunenstadt geworden sein.

2. Kochs Theater zu Leipzig.

Aber nicht nur in Hamburg, sondern auch auf andern deutschen Bühnen wird Goldoni um diese Zeit (1764—1770) weiter gepflegt. So besonders in Leipzig. Der junge Goethe sieht dort im Jahre 1767 eine Vorstellung der „Verliebten" des Goldoni (Brief an Behrisch vom 16. Okt. 1767.)

Der Spielplan des Kochschen Theaters zu Leipzig von den Jahren 1769—1770 zeigt, daß Koch im wesentlichen sein altes Programm beibehalten hat. Er spielt noch den „Diener zweier Herrn", „Die zärtliche Ehefrau", „Das Muttersöhnchen", Stücke, die auch schon 1759—64 gegeben worden sind. Neu sind „Die verstellte Kranke" und „Die neugierigen Frauenzimmer". Also auch er hat fünf verschiedene Stücke Goldonis auf dem Spielplan und erntet damit von seiten der Kunstrichter teils Tadel, teils Lob. So erfährt „Der Diener zweier Herrn" eine scharfe Rüge, während „Die neugierigen Frauenzimmer" eine Belobigung erhalten. (Über d. Leipz. Bühne an Herrn I. F. Löwen in Rostock 1770. Vergleichung der Ackerm. u. kochischen Schauspielergesellschaften 1761). Die drei ersten Lustspiele sind von Loth, das vierte, „Die verstellte Kranke", 1768 zuerst in Hamburg gespielt, ist vielleicht das Laudessche Stück, das fünfte, „Die neugierigen Frauenzimmer", wahrscheinlich das 1770 ohne Druckort veröffentlichte Werk.

3. Die Wäsersche Gesellschaft zu Leipzig.

Wäser, Kochs Nebenbuhler zu Leipzig, führt um diese Zeit die Pamela, (1756 von dem Ackermannschen Schauspieler veröffentlicht) und die „Persianische Braut" auf, ein Spektakelstück, durch einen Anonymus aus Dresden übersetzt, und in Prosa aufgelöst. Hat schon dieses Stück bei dem Kritiker (Chr. Schmid in dem Schreiben „Über die Leipz. Bühne an I. F. Löwen 1770 S. 186) Unmut erregt, so fordert eine andere Neuigkeit „Der Liebhaber aller Frauenzimmer" geradezu seinen Zorn heraus. Doch möge er selbst seiner Entrüstung freien Lauf lassen (ib. S. 224): „Am 27. Juni (1769) ließ Wäser die intressante Neuigkeit verkünden, daß seine Gesellschaft deutscher Schauspieler ein italienisches musikalisches Singspiel von Goldoni l'Amante di tutte (Der Liebhaber aller Frauenzimmer) in zwey Akten aufführen würde, die Musik wäre von Galuppi und zu Ende des ersten Acts sollte die Signora Cesare eine Arie von Herrn Cafariello singen. Nach einer solchen Seltenheit muste man sich doch näher erkundigen. Ich habe es getan, liebster Freund, bin aber noch ärger als die Zuschauer von Hans Nord, getäuscht worden. Um mich nun einigermassen wieder aufzuheitern, bitte ich Sie, mir noch einige Augenblicke zuzuhören. Vorausgesetzt, was Sonnenfels von den wälschen Fratzenspielern überhaupt sagt: „Die Dichter dieser Stücke scheinen nicht nach Scherzen zu jagen, sie laufen nach dem Buffo, nach Fratzen — nein, auch dieser Ausdruck ist zu gelinde, sie laufen nach der Narrheit, und suchen ihre Lustigmacherey in den Kämmerchen des Tollhauses auf, und oft an Orten, wo Schmutz und Doppelsinnigkeiten die Haussprache seyn mögen", so erwartete ich doch von Seiten der Schauspieler recht komische Karrikaturen, vortrefflichen Gesang und schöne Musik. Aber nie sind meine Ohren mehr beleidigt worden. Die Musik war nicht blos von Galuppi, dessen Talente nicht sehr mehr bewundert werden, sondern, Gott weiß, woher zusammengestoppelt; die Spieler waren schlecht, und hätten auch diese Wunderdinge getan, so wären doch die Sänger nicht im Ton zu erhalten gewesen. Sie werden schon anfangs gestutzt haben, daß das Stück nur zwey Acte haben soll, da es doch in der That drey hat." Schmids harte Worte sind in der Tat gerechtfertigt; denn daß Wäser für seinen Spielplan auf ein Werk aus Goldonis erster Versuchszeit zurückgreift, muß unbegreiflich erscheinen; wenn diese Tatsache auch nach einer andern Seite hin charakteristisch ist. Es ist dies nämlich in Deutschland das erstemal, daß Goldonis Texte zu Librettos für komische Opern bearbeitet werden, diese Mode, die bald darauf noch eifrige Nachahmer findet.

4. Das Wiener Nationaltheater.

Neben den Bühnen von Hamburg und Leipzig ist auch das Nationaltheater von Wien eine Heimstätte des italienischen Dichters in der Spielzeit von 1763—71. (Siehe das „Verzeichniß derer seit Anno 1763 im neuen deutschen Theater aufgeführten studierten Stücke" in der Schrift „Genaue Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen in Wien. Wien 1772") Goldoni hält sich hier mit außerordentlicher Zähigkeit, zumal auf diesem Theater das regelrechte Schauspiel bis 1768 einen scharfen Kampf mit den extemporierten Stücken zu bestehen hat. So werden im Jahre 1763 nur zwanzig „studierte" Schauspiele gegeben. Darunter befinden sich vier deutsche Originalwerke (je eins von Schlegel und Cronegk, eins von Hafner, dem Vermittler zwischen den Stücken alter und neuer Art und eine Bearbeitung von Lessings Miß Sara Sampson durch Huber). Über die doppelte Zahl erreichen die Stücke französischen Ursprungs (unter andern Übersetzungen von Voltaire, Regnard, Corneille und Destouches). Je eine Wiedergabe aus dem Spanischen und Englischen wird in dem „Verzeichniß" angeführt, und Metastasio und Chiari liefern die Vorlage zu je einem Lustspiele. Wenn Goldoni der einzige von den fremden Autoren ist, der das Original zu drei Übersetzungen bietet (am 23. Oktober „Die schlaue Witwe", am 15. November „Die engeländische Pamela" und am 19. Nov. „Die verehligte Pamela"), so ist das im Vergleiche zu andern (Voltaire erscheint mit zwei Stücken, die anderen Ausländer geben nur je einmal eines ihrer Werke als Vorlage her) immerhin eine beträchtliche Zahl.

Das Jahr 1764 zeigt noch ein Steigen des Goldonischen Einflusses. Der venezianische Dichter steht mit vier Lustspielen auf der obengenannten Liste. (24. Jan. „Der Kavalier von gutem Geschmack", 25. Febr. „Die kluge Edelfrau", 7. Mai „Die tugendhafte Edelfrau", 4. Okt. „Die verliebten Zänker") Nur zweimal ist Chiari genannt, und ein italienisches Stück ungenannter Herkunft findet sich vor. Den vier Lustspielen des Goldoni stehen nur acht Übersetzungen aus dem Französischen und zehn deutsche Originalwerke gegenüber, aber auch diese noch zum Teil für den Wiener Geschmack zurechtgeschnitten (Cronegks Olint und Sophronia durch Roschmann, Lessings Weiberfeind durch Stephanie). Die übrigen deutschen Stücke sind noch Halbburlesken, wie „Etwas zu lachen im Fasching" von Hafner und „Der geprügelte Teufel" von Müller. Also nimmt der Venezianer allein noch den sechsten Teil der 25 „studierten" Schauspiele dieses Jahres ein. Im folgenden Jahre zeigt sich kein Goldonisches Stück unter vier Übersetzungen aus dem Französischen (je ein Voltaire, Destouches

und La Chaussee), zwei aus dem Englischen, einer aus einem anderen italienischen Originale und sechs deutschen Werken, die sich aus Possen von Hafner, leichteren Stücken von Klemm und Heufeld und einem Weiße zusammensetzen.

Doch im nächsten Jahre 1766 erscheint wieder eine Goldoniübersetzung (am 5. April „Der Kavalier und die Dame") im Verzeichnisse neben sechszehn anderen studierten Stücken, sechs Wiedergaben aus dem Französischen (darunter ein Crebillon und zwei Regnard) und zehn deutschen Originalen, worunter Hafners Burleske „Megära", I und II, der Aurelius von Ayrenhoff, die Jagd von Klemm, Bearbeitungen eines Schlegelschen Werkes und des Jungen Gelehrten von Lessing neben leichten Stücken von Heufeld angeführt werden.

„Die verstellte Kranke" (27. Juni) bildet nebst zwei unbedeutenden Übersetzungen aus dem Französischen und dem „Kaufmann von London" eine geringe Anzahl von Fremdlingen in dem Verzeichnisse des Jahres 1767 gegenüber den neun deutschen Stücken, wo sich unter Burlesken und Schauspielen leichter Art von Heufeld und Klemm auch eine Bearbeitung der Minna von Barnhelm durch Weisker findet.

Das Jahr 1768, das die Kampfeszeit darstellt, in der der Italiener Affligio die regelmäßigen Schauspiele durch extemporierte Farcen und Bernardone wieder zu verdrängen pflegt (Siehe S. 15 der Genauen Nachrichten), bringt bezeichnenderweise nur acht studierte Stücke. (Darunter „Hermann und Thusnelde" von Ayrenhoff neben vier Übersetzungen aus dem Französischen von Favart, Voltaire usw.) Ein Zeichen für die Beliebtheit unseres Venezianers ist es, daß sich darunter noch zwei Kinder seiner Muse befinden („Der wahre Freund" den 2. Jan. und „Der Krieg" am 4. April).

Dann aber erfolgt ein Umschwung. Das regelmäßige Theater beginnt mit Ostern 1769. Alte „studierte" Stücke werden durch neue Schauspieler gewissermaßen frisch aufgeputzt, neue deutsche Originalstücke werden verlangt, und so machen sich denn die Stephanie, Klemm, Ayrenhoff und andere an die Arbeit, sodaß mit älteren Stücken von Schlegel und neueren von Weiße für das Jahr einundzwanzig deutsche Schauspiele herauskommen. Dazu stellt das „Verzeichniß" noch Übersetzungen, acht aus dem Französischen, wobei Voltaire wieder gut zu seinem Rechte kommt, zwei aus dem Englischen und eine aus dem Dänischen des Holberg. Aber auch Goldoni ist nicht ganz vergessen; denn unter dem 17. Juni wird „Das neugierige Frauenzimmer" aufgezählt.

Auch im Jahre 1770 weicht Goldoni nicht (unter dem 30. Juni „Die Soldatenliebe", unter dem 4. Aug. „Was ist der Geschmack der Nation"), trotzdem außer dreizehn Übersetzungen aus dem Französischen und einer aus dem Englischen nicht weniger als siebenundzwanzig Originalwerke deutscher

Autoren (Weiße, Brawe, Ayrenhoff, Müller, Klemm, Gebler, Schlosser, Pelzel, Stephanie d. ä. und d. j. und selbst Kurz) wenn auch von nicht allzu großem Werte aufgezählt werden.

Im letzten Jahre des „Verzeichnisses", 1771, in dem einundzwanzig deutsche Originalstücke (darunter Codrus von Cronegk, der dankbare Sohn von Engel, Miß Sara Sampson und der Schatz von Lessing, Eduard III. von Weiße und Stücke von Müller, Gebler, Pelzel und den beiden Stephanie) und elf Übersetzungen aus dem Französischen angeführt werden, ist kein Stück unseres Venezianers genannt.

Wie groß die Beliebtheit des venezianischen Lustspieldichters auf dem deutschen Theater zu Wien von 1763—71 gewesen ist, ersieht man am besten dann, wenn man vergleichend feststellt, wie groß die Anzahl der im „Verzeichnisse" genannten übersetzten Stücke bei den bekanntesten fremden Dichtern gewesen ist. Da überragt Goldoni alle mit vierzehn Übersetzungen (Schlaue Witwe — Engeländ. Pamela — Verehligte P. — Kavalier von gut. Geschmack — Kluge Edelfrau — Tugendhafte Ehefrau — Verliebten Zänker — Kavalier und Dame — Verstellte Kranke — Krieg — Wahrer Freund — Neugierige Frauenzimmer — Soldatenliebe — Was ist der Geschmack der Nation). Voltaire, der ihm zunächst steht, bringt es nur auf die Hälfte (Die Schottländerinn — Semiramis — Zayre — Alzire — Nanine — Oedip — Der verlohrene Sohn). Dann kommt Regnard mit drei Stücken (Demokrit — Die unerwartete Wiederkunft — Der Spieler) und Destouches mit derselben Zahl (Der poetische Dorfjunker — Die verliebten Philosophen — Der Verschwender). Auch Chiari, Goldonis Landsmann, ist dreimal für diese Bühne übersetzt worden (Der eifersüchtige Moliere — Pamela als Mutter — Die Feinde des Brods, das sie essen). Je einmal nur ist eine Wiedergabe von Corneille (Polyeuct), Moliere (Hanswurst der Kranke in der Einbildung), Beaumarchais (Eugenie), La Chausee (Die Mütterschule), Crebillon (Rhadamist und Zenobie) und Diderot (Der Hausvater in Lessings Übersetzung) im Verzeichnisse aufgezählt.

Es ist merkwürdig, auch die deutschen Dichter zum Vergleiche heranzuziehen.

An erster Stelle steht (von den Autoren von dauerndem Werte) Lessing mit fünf Stücken (Der junge Gelehrte, Der Weiberfeind, Der Schatz, Miß Sara Sampson und Minna von Barnhelm), aber auch diese sind noch von den Wiener Theaterdichtern „verändert und verkürzt". Dieselbe Beliebtheit genießt bei der Theaterleitung Weiße (Der Mißtrauische gegen sich selbst — Crispus — Richard der Dritte — Eduard der Dritte — Lottchen am Hofe). Diesen beiden gleich kommt von den älteren Schlegel (Stumme Schönheit — Die Langeweile — Der Geheimnißvolle — Canut — Triumph der guten

Frauen). Cronegk bringt es nur auf drei Stücke (Der Mißtrauische — Olint und Sophronia — Codrus).

Daß diesen gegenüber die Ayrenhoff, Heufeld, Klemm, Hafner, Müller, Gebler, Pelzel, Schlosser, Stephanie und andere mit einer Reihe von Werken stehen, ist für Wien kennzeichnend.

Merkwürdig ist ein Dokument, worin die Beliebtheit Goldonischer Stücke beim Publikum aktenmäßig belegt wird. In dem „Pro Memoria des Obristlieutenant Affligio, überreicht den 16. Christmonats 1769", (abgedruckt in der „Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne, herausgegeben von Johann Friderich Müller, Mitgliede der kk. National-Schauspielergesellschaft. Wien, 1776 S. 33") wodurch der Bittsteller die extemporierten Stücke wieder einführen zu dürfen hofft, eine Bitte, die auf Geblers Betreiben am 11. Januar 1770 abgeschlagen wird, wird Klage geführt, daß das deutsche Theater nur vierundvierzig „große", „gelernte" Stücke besitze. Davon seien zehn aus dem Französischen übersetzt und man sehe sie lieber auf dem französischen Theater im Originale als auf dem deutschen in der Kopie. Sechs Stücke gefielen überhaupt nicht und neun würden „vom Publikum nur mittelmäßig aufgenommen". Es „gefallen" unter andern: Minna, Kanut, Schottländerin, Kaufmann v. L., Postzug; „mittelmäßig": Weiberfeind, Nanine, Die Brüder, Eugenie; „zu oft gesehen" sind: Alzyre, Dorfjunker, Zayre; „es gefallen nicht": Lottchen a. H., Der Mißtrauische gegen sich selbst, Crispus.

Goldoni ist hier mit „Pamela als Frau", der „ledigen Pamela", dem „neugierigen Frauenzimmer" und den „verliebten Zänkern" genannt. Bezeichnenderweise mißfällt keins von diesen Stücken, „mittelmäßig" gefällt „Das neugierige Frauenzimmer"; die drei andern haben sich alle das Gefallen des Publikums erworben.

III. Stimmen der Kritik.

Es finden sich in diesem Zeitabschnitte auch Stimmen der Kritik, die über Goldoni ein günstiges Urteil sprechen.

So urteilt ein Theaterrezensent der Zeitschrift „Unterhaltungen" in Berichten über die Leipziger Bühne, die vom Februar 1768 bis zum Oktober 1769 im fünften bis achten Bande des Hamburger Blattes erscheinen, nicht absprechend über den Gast auf Deutschlands beiden größten Bühnen.

1. Berichte über die Kochsche Bühne in Leipzig.

a. Die Erstaufführung des „Krieges".

Er beginnt mit einer Beurteilung der Erstaufführung des „Krieges" auf der Kochschen Bühne in Leipzig, der „am 14., 15. und 26ten Januar und nochmals am 15ten Februar" gegeben wurde, „ein Stück, woran Herr Koch viel Geld gewandt hatte (Unterhaltungen Bd. 5. S. 181 ff.) und das außerordentlich gefiel."

Der Berichterstatter vergleicht das Stück, das durch Ösers „Theaterverzierungen" auch äußerlich gut ausstaffiert war, mit einem Gemälde im Geschmack der flämischen Schule, wie von Teniers mit der lebhaftesten Farbengebung geschildert; voller Bewegung in der Handlung, und mannigfaltig in den Charakteren." Dennoch möchte er die eingeflochtene „rührende" Geschichte der Florida mehr ausgeführt und anziehender dargestellt wissen. Die „kriegerischen Aufzüge im Kleinen" machen sich nach seiner Ansicht auf der Bühne lächerlich aus; „sie sind nur fürs Volk". Hillers Lieder gefallen dem Kritiker, den Charakter des lahmen Lieutenants nennt er „meisterhaft", die Texte der Arien „abscheuligs Zeug". „Es sollte komisch seyn, und war abgeschmackt. Z. E.:

Wenn ihr mich nicht zufrieden laßt,
Ihr wilden Musketier;
So hab ich schon den Muth gefaßt,
Ich klags dem Officier.
Geht doch zu Mädchen in der Stadt,
Und löffelt euch mit ihnen satt."

(Vergl. über die Lieder die Operettenbearbeitung des Krieges.)

b. Die Neuaufführung der verstellten Kranken.

Die verstellte Kranke, die bei Koch am 12. Februar gespielt wurde, rühmt der Rezensent sehr (S. 183), ja, er stellt sie noch über den Malade imaginaire des Molière und giebt dabei verständnisvolle Beleuchtungen von Goldonis Kunst.

Er lobt seine „große Kenntnis der Welt", die ausgezeichnete Kleinmalerei nach der Natur, „den unvergleichlichen Dialog und die geschickte Ausnutzung der Komik." An der verstellten Kranken gefallen ihm besonders die selbstverständlich scheinende Entwickelung der Intrigue „aus den Situationen der handelnden Personen" und der prächtige Charakter der Kranken.

c. Die Rezension des „Vormundes“ (S. 365 ff.)

In diesem Lustspiele, das den 18. April, den 9ten May, und den 25sten May (Leipzig) aufgeführt wurde, gefällt dem Kritiker besonders „der phlegmatische Charakter des Ottavio“, der durch die Kunst der Darstellung in dem Maße gewann, wie der des Pantalone verlor. Auch „das einfältige Mündel“ gewinnt seinen Beifall.

Dennoch kann er es als guter Deutscher nicht verschmerzen, daß „die ganze Messe hierdurch“ das Leipziger Publikum „mit Goldoni heimgesucht wird“ und erst nach derselben ein deutsches Stück, Schlegels Triumph der guten Frauen, zu sehen bekommt, und klagend ruft er aus: „Goldoni ist ein wahres komisches Genie, aber immer seine Stücke, und ohne Wahl zu spielen, und darüber die deutschen und andere gute liegen zu lassen, das ist auch nicht recht. Zumal mit dem Kriege, welches gar kein Stück von denen ist (vergl. Diss. S. 69), die man mehrmal sehen mag, die ut propius stes te capiant magis, damit mögte Herr Koch uns nur gar verschonen. Lessings, Weisens Komödien dafür! Die bringen auch Geld.“

Diese Bemerkungen sind wohl die charakteristischsten, aus denen Goldonis Einfluß hervorleuchtet.

Der Lügner gefällt nicht so gut.

d. Beurteilung des „Lügners“.

Der „Lügner“, am 21. Mai zuerst aufgeführt und später mehrmals wiederholt, gefällt dem Berichterstatter (S. 457) nicht so gut. Diese „bloße Nachahmung von Corneillens Lügner“, von den Franzosen wieder aus dem Lopez da Vega „beynahe nur übersetzt“ ist seiner Ansicht nach zwar reich an „lebhaften Scenen, Einfällen, Schilderungen nach dem Leben“, ausgezeichnet durch „guten Dialog, aber er ist zu sehr italienischer Eigenart, um Deutschen gefallen zu können“. „Lelio lügt nicht aus Gewohnheit, nicht unvermerkt, selten um sich heraus zu helfen, sondern geradezu um zu lügen, und sagts gleich hintennach, daß er gelogen habe; ein Unnatürliches, das leicht zu heben wäre“. Wie ein Teil des Publikums, so ist auch er der beständigen Aufführung von Goldonistücken fast überdrüssig.

e. Kritik des Avvanturiere onorato.

Mit Recht urteilt der Rezensent abfällig über den Avvanturiere onorato, den „Ehrlichen Avanturier“ (6. Band, 3. Stück

September 1768. S. 257). Das Ganze dieses Stücks — am 23. Juli aufgeführt und „nur ein einzigsmal wiederhohlet“ — das zwar, „wie alle Goldonischen Stücke, einen Reichtum an einzelnen Schönheiten und originalen komischen Wendungen“ hat, ist fehlerhaft und unwahrscheinlich. Der Avanturier, der bis zum letzten Akt als Biedermann erscheint, wird seines Erachtens in der „höchst unglücklichen Katastrophe“ auf einmal zum Schurken, „der seine versprochene Braut, die das zärtlichste und liebenswürdigste Mädchen ist, für eine reiche und buhlerische Wittwe verläßt.“

f. Polemik gegen das abfällige Urteil des von Sonnenfels über Goldoni.

In einem Bericht über die Wiener Schaubühne wird eine Lanze für Goldoni gebrochen im Gegensatze zu v. Sonnenfels. (Siehe S. 70). Sonderbarerweise ist hier im Gegensatz zu einer früheren Kritik (U. Bd. 5. S. 181) der Krieg ein „elendes Stück“ genannt (Unterhaltungen Bd. 7, 1. Stück. Januar 1769 S. 82). Mit mehrerer Vorsicht möchten die Prinzipale aus Goldoni wählen. Sonnenfels scheint dem Kritiker des Dichters Freund nicht zu sein, „aus einer Abneigung gegen alles niedrige Komische, oder weil er seiner Unregelmäßigkeiten und Fehler wegen sein Genie verkennt; oder vielleicht auch aus Patriotismus, da itzt eine elende welsche Schauspielertruppe in Wien ist, die viele Stücke von Goldoni spielt; vielleicht auch — doch was wissen wir?“*) Wohl sei Goldoni nicht fehlerfrei in der Anlage, nicht unnachahmlich im Dialog, wohl ließen sich frostige, inhaltleere Gespräche, langweilige Selbstgespräche, tändelnde Spitzfindigkeiten herausheben, wohl sei der Italiener „unausstehlich“, „wenn er Moralen prediget“, „aber hat er“ so ruft der Rezensent aus, „nicht eben soviel und mehr glückliche Scenen in seinen guten Stücken?“ Die Sprache des Cavaliere di buon gusto ist nach ihm „niedrig komisch, nicht gleich pöbelhaft“. Überhaupt habe der Wiener Geschmack mit Goldoni schon viel gewonnen, wenn es auch feinere Stücke als die seinen gebe. Auch lautes Gelächter dürfe auf der Bühne erfreuen, man solle nicht „immer nur lächeln wollen.“

2. Bericht über das Hamburger Theater.

In scharfem Gegensatze zu diesen wohlwollend gehaltenen Beurteilungen steht eine Rezension über das Hamburgische

*) Siehe unsere Vermutung S. 71.

Theater im vierten Stücke des achten Bandes der Unterhaltungen, Oktober 1769. (S. 375), die unmöglich denselben Verfasser haben kann wie die Kritiken über die Leipziger Bühne:

Kritik der „Verstellten Kranken".

„Den 4. Oktober", so führt der Rezensent aus, „ward endlich ein neues Stück: „Die verstellte Kranke" von Goldoni, zum erstenmal gespielt. Das Stück fand hier, wider alles Verdienst des Verfassers, großen Beyfall. Es wimmelt von Fehlern. Die Heldin des Stückes ist mehr mannstoll, als verliebt; der Dialog ist unerträglich schleppend; einige Aerzte werfen mit so viel Latein um sich, daß man in einem akademischen Hörsaal zu seyn glaubt." Der Arzt, so meint der Beurteiler, wisse von Anfang an, daß die Kranke in ihn verliebt sei und wolle sie von Herzen gern haben, doch er spiele aus übertriebener Delikatesse den ehrlichen Mann. Das Mädchen, das Gott danken müsse, überhaupt einen Mann zu bekommen, werfe sich dem Doktor geradezu an den Hals.

Diese eigenartige Kritik, die im Gegensatze zu den meisten Beurteilungen der Finta Ammalata steht, hat für die formale Kunst Goldonis keine Worte und keinen Sinn.

D. Die Zeit von 1770 bis 1775.

I. Die deutschen Bühnen.

1. Die Seylersche Truppe.

*) Diese Truppe zieht mit einem Reste der Hamburger Schauspieler von 1769—1771 in Norddeutschland umher. Der Orte ihrer Tätigkeit sind viele: Hamburg, Celle, Hannover, Hildesheim, Lübeck, Lüneburg, Osnabrück, Stade und Wetzlar.

Im Vergleiche zum Spielplane des Hamburger Nationaltheaters ist in dem Vorkommen goldonischer Stücke ein Rück-

*) Für diese Angaben wie auch für die Bemerkungen über das Hamburger Nationaltheater 1767—69 (S. 122 ff.) siehe:
Rudolf Schlösser. Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 13. Bd. der „Theatergeschichtlichen Forschungen" herausgegeben von Berthold Litzmann.

schritt zu verzeichnen. Nicht mehr werden gespielt „Der Diener zweier Herrn", die „Schlaue Witwe" und „Der Vormund", während „Der Lügner" sich mit nur einer Vorstellung hält. Die alte Ackermannsche „Pamela" muß noch einmal die Zuhörer rühren, während sie zu Hamburg der Ruhe hat pflegen dürfen. Ist „Die verstellte Kranke" schon auf dem Hamburger Nationaltheater ein gern gesehenes Stück gewesen, bei Seyler erlebt sie gar dreizehn Aufführungen innerhalb eines Jahres (5. 4. 70 zu Hannover zuerst, 17. 9. 71 zu Wetzlar zuletzt gegeben).*) Das macht die Schlappe wieder wett, und so kann man im Spielplane noch immer drei Stücke mit fünfzehn Aufführungen verzeichnen (gegen fünf Stücke mit zwanzig Aufführungen auf dem Nationaltheater).

In den Jahren 1772—75 wandert die Seylersche Truppe ostwärts, nach Thüringen und Sachsen, und auch dort findet Goldoni Beifall, ja die Schar seiner Verehrer wächst bedeutend, so daß der Theaterdirektor hier seinem Publikum sechsunddreißigmal ein Goldonisches Werk bieten kann. Auch für Abwechslung ist gesorgt; denn man spielt sechs verschiedene Werke; der aus dem Repertoire des Nationaltheaters noch einmal hervorgeholte „Diener zweier Herrn" zieht nicht mehr, er wird nur einmal, in Weimar, am 24. Aug. 72, gegeben. Auch „Der Lügner", seit den Tagen des Hamburger Unternehmens immer aufgeführt, bringt es zu nicht mehr als drei Aufführungen (13. 12. 74 zu Gotha zum ersten-, 7. 6. 75 ebendaselbst zum letztenmale). Allerdings hält die „Verstellte Kranke", auch seit der Hamburger Enterprise auf dem Spielplane, in Nordwestdeutschland sogar dreizehnmal gegeben, sich noch immer mit acht Aufführungen, doch sieht man deutlich, das Publikum ist der älteren Sachen müde. Diesem Verlangen nach Neuem kommt die Leitung der Truppe willig nach. Schon gleich zu Beginn der Spielzeit, am 21. Juli 1772, wird die komische Oper „Die Dorfdeputierten" zu Weimar gespielt und erlebt bis zum 10. Nov. desselben Jahres vier Aufführungen. Damit kommt Seyler einer Forderung seiner Zeit nach; denn die komische Oper steht in diesen Jahren auf ihrem Höhepunkte.

Welcher Gedanke hätte da näher gelegen, als auch den Goldoni, einen Dichter, dessen klangvolle Sprache geradezu zur Vertonung auffordert, zum deutschen Operettendichter zu machen?

---

*) Diese günstige Stellung hat „Die verstellte Kranke" vielleicht nicht zum geringsten Teile der günstigen Kritik zu verdanken, mit der man sie bedenkt. So nennt Schmid (Parterr, 1771 Nr. XXIII) bei der Vorstellung, die am 3. Oktober 1770 zu Lübeck auf der Seylerschen Bühne erfolgte, „Die verstellte Kranke" von Goldoni „eines von den wenigen Stücken dieses Dichters, welche mit Recht allgemein gelobt werden."

Wie in so vielen Dingen ergreift auch hier der allzeit tätige Koch die Initiative. Flugs sieht er sich nach Dichtern um, die ihm Texte des Goldoni zu Operettenvorlagen zurechtschneiden.

Heermanns „Dorfdeputierten". 1772.

Im Jahre 1772 zieht der Weimarsche Rat Heermann für das Kochsche Theater aus dem „Lehnserben" des Goldoni eine Operette die „Dorfdeputierten", nachdem er schon 1770 für das Leipziger Theater „Das Rosenfest" der Favart zu einer allerdings nie aufgeführten komischen Oper zurecht geschnitten hat. „Die Dorfdeputierten" werden von Koch am 15. Juni 1772 zu Berlin zum erstenmale aufgeführt. Aber schon am 21. Juli desselben Jahres trifft man die neue Operette auf dem Seylerschen Theater zu Weimar an, ein Beweis, wie sehr man allerorts nach neuen Operetten verlangt hat. In Weimar ist das Stück bis zum 10. November dess. Jahres viermal gegeben worden.

Der Feudatario des Goldoni, der schon im Jahre 1751 verfaßt worden ist, leidet an Armut der Handlung.

Es handelt sich um einen Erbschaftsstreit. Rosaura, eine Waise und rechtmäßige Erbin von Montefosco, ist von ihren Verwandten auf ziemlich dunkle Weise aus ihrem väterlichen Besitze gedrängt worden. Vergebens sucht Pantalone, der Rentmeister, in dessen Hause sie eine Zuflucht gefunden hat, zwischen ihr und den jetzigen Besitzern des Erbes, der marchesa Beatrice und deren Sohne Florindo, dem feudatario, zu vermitteln, Rosaura strengt gerichtliche Klage an, über welche die Deputati und Sindaci der Gemeinde zu entscheiden haben. Die Sitzungen dieser tölpelhaften Personen sollen den Mangel an Handlungen ausfüllen. Da die gerichtliche Entscheidung zu Gunsten der Waise auszufallen droht, so versucht die Mutter des Lehnserben einen andern Ausweg, nämlich den einfachsten. Sie will die Erbin mit ihrem Sohne, einem jungen Wüstlinge, verheiraten. Dabei kommt sie aber nicht recht vorwärts; denn Rosaura findet an der Person des Freiers keinen Gefallen. Stellt er doch allen Weibern im Dorfe, der Gianina, Ghitta und Olivetta in der schamlosesten Weise nach und reizt so deren Väter und Gemahl zur Revolte. Zudem ist Rosaura durch die Verdächtigungen der drei Weiber, die ihr uneheliche Geburt nachsagen — in Wirklichkeit wurde sie nach dem Tode ihres Vaters geboren — aufs äußerste gereizt worden. Mittlerweile, während die schlaue Beatrice unablässig ihr Ziel verfolgt, sind die Bauern durch Florindo's Umtriebe so gereizt worden, daß sie in hellem Aufruhr vor das Haus der Baronin ziehen, den jungen Wüstling zu erschlagen drohen und Rosaura als rechtmäßige Besitzerin von

Montefosco proklamieren. Doch siehe! Da geschieht das für Goldonis Plan notwendige Wunder, Rosaura ist nicht abgeneigt, dem jungen Bösewicht die Hand zum Ehebunde zu reichen, die Aufrührer werden gedemütigt, und so sieht die marschesa das Ziel ihrer geheimsten Umtriebe von Erfolg begleitet.

Goldonis Stück ist ein äußerst schwaches Erzeugnis seiner allzeit fruchtbaren Muse. Die Charakterzeichnung ist gänzlich mißlungen. Beatrice, deren Worte sie als eine treue Stütze der alleinstehenden Rosaura erkennen lassen sollen, ist in ihren Handlungen nichts als eine abgefeimte, nur auf ihren Vorteil bedachte Heuchlerin; soll ein Wüstling der Art wie Florindo sich so plötzlich bekehren und Rosaura, die sich von der marchesa unglaublich leicht umgarnen läßt, noch Lust haben, nach so vielen Proben seines verdorbenen Charakters einem solchen Taugenichts die Hand zu reichen, zumal in einem Augenblick, wo sie als völlig gesichert dasteht? Die Handlung ist äußerst arm und wird durch die eingestreuten Bauernspässe und Florindo's breit ausgesponnene Liebesabenteuer noch mehr verzettelt.

Trotzdem aber hat der Weimarer Rat Gotthold Ephraim Heermann es gewagt, dieses Lustspiel zu bearbeiten, und das Publikum hat an der durch den Herzogl. Weimarischen Kapellmeister Wolf vertonten Operette herzliche Freude gehabt.

Man kann einem Rezensenten der Bearbeitung Johann Jost Anton von Hagen nicht ganz Unrecht geben, wenn er im „Magazin zur Geschichte des deutschen Theaters", 1773, (S. 25) Heermann einen Mann nennt, der „mit Eyfer und Glück arbeitet und anfängt, sich von dem Schwarm der Alltagsdichter zu unterscheiden." Mit dem Almanach der deutschen Musen kann man den Bearbeiter dafür loben, daß er „durchgehend deutsche Sitten substituiert" (A. d. d. M. 1774 S. 45). Denn nicht nur die Namengebung ist deutsch, aus Rosaura wird das Fräulein Luise von Sternthal, Erbin von Neuwiese, aus Beatrice und Florindo, Baronin und Baron von Felsenbraun, sondern auch der ganze Ton, der das Stück durchzieht, die Farbe der Gegend, die Charaktere der Personen sind national gehalten. Man hat hier zum erstenmal einen deutschen Goldoni vor sich, und Heermann ist damit der erste, der die Bahnen wandelt, auf denen ihm später Bock und Reichard nachwandeln, wenn man von der Hannswurstiade Weiskers „Der Leutansetzer" absieht.

In der Charakterzeichnung gelingen dem Herrn Rate teilweise Verbesserungen. Der Baron wird als ein noch größerer Weiberjäger hingestellt. Während er sich bei G. Rosaura gegenüber noch etwas zurückhaltend beträgt, ihr nur Schmeichelworte sagt, und ihre Hand haben will (I,XI), stellt er bei H. weit dreistere Zumutungen, ja er will sogar die Wider-

strebende mit Gewalt küssen (1,12). Daß der Junker, der schon im ganzen Stücke als rechthaberisch erscheint, sich im italienischen Lustspiele (III, VII) von Cecco die gröbsten Ausdrücke gefallen läßt, ist nicht wahrscheinlich. Im deutschen bewahrt der Baron seine Anmaßung auch in diesem kritischen Augenblicke (er wird bei der Liebesszene mit Gretchen vom Gatten überrascht 3,5). Auch die Baronin ist, wie es bei G. fast scheint, keine geschäftsmäßige Kupplerin. Luise hat (1,13) Vertrauen zu ihr, und sie tut recht daran; denn diese hier ist nicht ihre Feindin, sondern ihre mütterliche Freundin. Selbst in der höchsten Not, wo das Gut auf dem Spiele steht, beträgt die Baronin sich noch in achtungswerter Weise und nimmt nicht zu unwürdigen Mitteln ihre Zuflucht (In tale stato è necessario lo spaventarla i. e. Rosaura).

Die Bauernweiber werden weit plastischer und für deutsche Verhältnisse des 18. Jahrhunderts wahrer geschildert. In Spiel und Gesang suchen sie sich selbst zu charakterisieren: Ein Gemisch von Dummheit und Lüsternheit. Sie kommen dem Baron weit mehr entgegen, sind unterwürfiger gegenüber der Baronin, gehässiger gegen Luise. Die Verdächtigung, die sie bei G. mit allgemeinen, unklaren Worten aussprechen, sprechen sie bei H. (2,5) klipp und klar aus.

Die Dorfdeputierten sind nicht so frei in ihrem Benehmen wie im Italienischen. Sie sind kriechend unterwürfig (3,5), selbst da, wo sie den Junker bei den Weibern überraschen, und können nur hinter seinem Rücken toben. Bei Goldoni brechen sie (III,XII) tumultuarisch in Beatrice's Haus ein und verlangen Recht für Rosaura, der weimarsche Bearbeiter läßt sie auf der Baronin summarischen Befehl (3,8) demütig abziehn. Am Schlusse (3,14) bitten sie aus Angst vor dem Zuchthause sehr unterwürfig den lieben Baron für seine Späße mit ihren Frauen noch demütig um Verzeihung, während sie bei dem italienischen Dichter sich noch gegen den Eingriff Florindo's in ihre Ehre verwahren (III,XVII).

So gelingt es dem Weimarer Rate, ein klares, wenn auch betrübendes Bild des deutschen Bauernstandes um die Zeit vor der französischen Revolution zu entwerfen. Die Unwahrscheinlichkeit der Liebe zwischen Luise und dem Baron kann aber auch der Bearbeiter nicht beseitigen, und die Sache kommt auch bei ihm (3,11) etwas zu unverhofft und überrascht, ohne daß irgend ein Zeichen gegenseitiger Neigung vorausgegangen wäre, und der Baron ist ein zu unverbesserlicher Weiberjäger, um der edlen Luisen Neigung wert zu erscheinen.

Der Armut der eigentlichen Handlung hat Heermann nicht aufgeholfen; im Gegenteil, der Vorwurf des Stückes, der Erbschaftsstreit, ist so sehr gekürzt, daß nur weniges davon übrig bleibt. Rosaura's Rolle ist so beschnitten, daß man eigentlich

nicht recht klug aus ihrem ganzen Auftreten wird. Schon von Hagen merkt, „daß eine gewisse Luise uns überhaupt nur sehr dunkel bekannt wird.“ „Der Dichter hätte,“ so fügt Hagen mit Recht hinzu, „sie mit dem Hauptinteresse des Stücks näher in Verbindung bringen, oder sie als eine Geliebte des jungen Barons lebhafter, den Baron weniger leichtsinnig schildern sollen.“

Das alles fällt auf Kosten der Handlung hinweg, während die Bauernszenen, die doch strenggenommen mit dem Gange der Handlung wenig zu tun haben, äußerst breit ausgesponnen werden, so breit, daß aus der Darstellung des adligen Erbschaftsstreites, eine Schilderung ländlichen Lebens geworden ist. Dieses wird in allen seinen Zuständen geschildert.

So singen (1,3) die Deputierten Peter, Velten und Thoms ein Trio auf ihre Weiber, das an sich zwar recht drollig ist, aber für die Entwicklung des Stücks ohne Belang ist. Die Bauern werden (1,10) in einer Extraszene in Gemeinschaft mit ihren Weibern, die sich in Geklatsch übertrumpfen (Lieschens Gesang: „Was? gar ein Fräulein, sie“) dem belustigten Publikum vorgeführt. Die vier ersten Auftritte des zweiten Aktes sind ganz in die Breite gezogen. Die Weiber werfen sich dem Baron geradezu an den Hals, um, wie Gretchen singt, „in des gnädigen Junkers Staats-Carete mit sechs Pferden fahren zu können.“ Diese Szenen enthalten Moralpredigten, die verzuckert sind mit versteckter Lüsternheit. Alles viel breiter als bei Goldoni. Auch die Liebesszene des als Bauer verkleideten Junkers mit Gretchen (3,5) ist mit breiter Behaglichkeit am Schlüpfrigen ausgemalt. Nachdem sich die ganze Geschichte nun endlich dank der plumpen Komik und der Zweideutigkeiten doch noch glücklich abgespielt hat, wird noch eine Anzahl komischer, aber überflüssiger Auftritte angehängt. Die Bauern müssen noch ihre ungeratenen Weiber ins Gebet nehmen, die Frauen reuig Besserung geloben.

Man sieht deutlich, Heermann hat zuviel Gewicht auf die Ausarbeitung der komischen Szenen und Gesänge gelegt.

Dieser Fehler aber wird durch die formale Vorzüglichkeit der Operette wieder wett gemacht. „Die Versifikation ist vor allem,“ wie von Hagen mit Recht bemerkt, „leicht und harmonisch.“ Die eingestreuten Liedchen sind recht nett und artig. So der Lobgesang eines Dorfdeputierten auf sein Weib (1,3): „So nehmet mein Weib doch, auf mein Wort etc.“, Die Lästerrede Lieschens auf Luise (1,10): „Was? gar ein Fräulein, sie? usw.“, Gretchens Lied auf das Junkerchen (2,1): „Mein, laßt sie gehn und schweigt doch still, das Junkerchen ist gut usw.“, ihre Lebensgeschichte (2,2): „Klein, als mein Lämmchen, kaum so gros, war ich der Abgott hier usw.“, ihre Zukunftsphantasien, sich mit dem Junkerchen bald in der Kutsche fahren zu sehen (2,3): „Nun? Kutscher, wirds

bald, spannt doch ein! usw.", ihr Siegeslied (2,4): „So viel ich Augen (i. e. Maschen) stricke, so viel sind Herzen mein usw.", das Klagelied der Luise (1,6): „Wie reizend war mir sonst die Flur usw.", und ihre flehentliche Bitte (ib.): „Ich ruf den Himmel nicht um Rache, um Beystand fleh ich ihn nur an usw."

Einfluß der damaligen deutschen Lyrik auf die Lieder der Goldonioperetten.

Diese Lieder sind so recht im Geschmack der damaligen Zeit gehalten. Die von Hagedorn angebahnte, von Gleim, Götz, Uz und Genossen zum System ausgebaute Schule konnte sich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts des weitesten Einflusses erfreuen. Daß Heermann den von ihm in den Feudatario eingestreuten Liedern die Färbung der Modedichtung gegeben hat, kann nicht befremden.

Die Liebe der Anakreontik geht nicht tief, sie hängt an der äußeren Gestalt des geliebten Wesens. Küsse sind vor allem beliebt.

Auch Heermanns Baron ist ein arger Liebhaber des Küssens; denn er singt (1,12):

„Ein Kuß, den man mehr raubt, als giebt,
Ein Kuß von einem schönen Kinde,
Das uns gefällt und wieder liebt,
Wär heut mein liebstes Angebinde."

Bei Liebe, Scherz und Wein, diesen von den Anakreontikern unermüdlich besungenen Freuden, will der Junker auf Hoheit und Schätze verzichten (1,7):

„Mich reitzt kein Thron, kein Fürstenhut,
Das Gold macht mich nicht blind,
Ich lobe mir ein Ritterguth,
Wo hübsche Mädchen sind.
Wenn mich bey Liebe, Scherz und Wein
Ein muntres Kind ergetzt,
So mag der Junker Junker seyn
Der pürscht und jagt und hetzt.
Nicht Hoheit, nicht Schätze! nein, nein!
Mich reitzen die Mädchen, die Mädchen allein."

singt er wie ein schwärmerischer Anhänger der Anakreontik, der wie Gleim seines Fürsten Glück nicht beneiden will, wenn er allen Schönen wohlgefallen kann, („Wünsche an Herrn Uz in Ansbach" Anakreont. 1. Teil S. 213), im Schlafen und im Wachen an nichts als an Mädchen denkt („Geschäfte" ib.) und sich von dem Berge, der ihm Gold und Silber anpreist, nicht verlocken läßt, sondern um eines Mädchens willen gleich Gold und Silber verläßt. („Der Wert eines Mädchens" ib.

S. 221). Auch der Töffel in Weißens „Jagd“ will (1,3) auf „Silber wie Heu“, „Gold in allen Säcken“ verzichten, sein Röschen ist ihm lieber.

Daß diese Liebe meist dem Körper gilt, ist schon betont worden. Die körperlichen Reize der Geliebten werden beschrieben, aber nicht mit offener, sondern versteckter Lüsternheit. „Jung und Alt schielt auf Gretchens Lätzchen hin (Dorfdeputierten 2,2), sie aber will sich ganz gerne begaffen lassen, (ib.) in „des gnädgen Junkers Staats-Carete“ fahren (Dorfdep. 2,3), sie „freut sich auf den lieben Herrn“; denn „das Junkerchen ist gut“ (2,1).

Auch Hagedorns und Gleims Heldinnen sind nicht spröde, und ihr Entgegenkommen ist ziemlich groß; die Reize ihres erhabenen Busens, ihrer runden, weißen Brust werden dichterisch besungen.

Ist diese Muse bei Mitgliedern der Gesellschaft noch eines feineren Tones beflissen, so legt sie sich keinen Zwang auf, wenn es gilt, dörfliche Liebe auszumalen. Derbe Anschaulichkeit ist dann ihr Ziel, über das sie oft hinausschießt, um in plumpe Sinnlichkeit zu verfallen. Beliebt ist hier die Art, den einen der beiden Liebhaber (es kann auch Gatte oder Gattin sein) ein Loblied auf das geliebte Wesen singen zu lassen. So singt der Bauer Peter von seinem Weibe (Dorfdeputierten 1,3):

„So nehmt mein Weib doch, auf mein Wort,
Die hat ein Maul für Viele!
Das schwatzt, das plappert immer fort,
Wie unsre Vorwerksmühle.
Es ist ein kleiner, loser Schalk,
Sie spräch auch mit dem König,
Und Augen macht sie, wie ein Falk
Und schnarrt dabei ein wenig“.

Veltens Frau hat ein freies Wesen und Thoms ruft lobend von seiner Gattin aus:

„Sie mag sich gerne putzen,
Macht Knickschen, wie die gnäd'ge Frau,
Was wird der Junker stutzen!“

Hagedorns „Verliebter Bauer“ (Anakr. 1. 7. S. 122) hebt wie Heermanns Peter an:

„Rühmt mir des Schulzen Tochter nicht;
Nein, sagt nur, sie ist reich.
Im ganzen Dorf ist kein Gesicht
Der flinken Hanne gleich.
Das Mensch gefällt auch ungeputzt,
(Ich sag es ohne Scheu)
Trotz mancher, die in Flittern stutzt,
Sie sei auch, wer sie sei.“

Ihre Brust ist rund, ihr Auge ist schwarz wie reifer Schlee, ein Knie hat sie beim Falle auf den Tanzboden sehen lassen,

„das war so weiß als Wachs“. Wohl ist die Edelfrau (vergleiche Thomsens Loblied in den Dorfdeputierten) zart und fein, aber Hanne ist noch schöner. Eine Reihe solcher vortrefflicher Merkmale weiß Röschen in Weißens „Jagd“ von ihrem Töffel aufzuzählen („Die Jagd“ 1,1).

Bezeichnend für die sozialen Zustände dieser Zeit ist die Stellung, die der Junker in diesen Gedichten einnimmt. Gretchen in den „Dorfdeputierten“ freut sich darauf, wenn sie bei dem „Junkerchen“ in Gunst kommen kann, die Männer vermögen nichts gegen den Verführer ihrer Frauen und müssen zuletzt noch um Verzeihung bitten. Auch Gleims Bauern ergeben sich in ihr Schicksal. Der „arme Arbeitsmann“ will sein Los tragen, „wie Gott es fügt“ (Gleim Lied des arm. Arbeitsmannes, Anakr. 1. 7. S. 300). Das „Lied des Pflügers“ (Anakr. 1. 7. 301) atmet dieselbe ruhige Ergebenheit wie „Des Bauern Danklied“ an den lieben Gott. So ist es denn nicht befremdend, wenn die Dorfdeputierten trotz allem, was der Junker an ihren Weibern versucht hat, am Schlusse demütig geloben:

„Was unser armes Dorf vermag
An Zinnßen, und an Früchten,
Versprechen wir auf jeden Tag
Gebührend zu entrichten.“

Im großen und ganzen sind diese Bauernlieder der Anakreontiker alle in einem Tone gehalten, der oft mit den Begriffen von Poesie und Kunst im Widerspruche steht, und man kann beobachten, wie sich das noch durch die Gedichte von Voß, Bürger und Schubart hinzieht, um erst mit Hebel einer künstlerischen Auffassung Platz zu machen.

Der damit nahe gelegte Gegensatz zwischen Stadt und Land ist von dieser Dichterschule stets geliebt und behandelt worden. Hagedorn läßt in dem Gedichte „Der Mai“ (Anakr. 1,131) die „Dörfer voll hüpfender Freude“, die „Städte zum Neide reizen“. Daß Kleist, der Sänger des „Frühlings“, der ursprünglich „Landleben“, dann „Landlust“ heißen sollte, es an der dichterischen Ausnutzung der Gegensätze zwischen Stadt und Land nicht hat fehlen lassen, bedarf wohl nicht der Erörterung. Auch Gleim ist natürlich „vergnügt mit seinem Schäferleben“ (Göttinger Musenalmanach 1771).

Recht anschaulich beutet Weiße in der noch nachher zu besprechenden Operette „Der Krieg“ diesen Gegensatz aus, wenn er Dora in überschwänglichen Tönen ein Loblied auf „die gute Stadt“ singen läßt, wo man Kopfzeug, Schuh, Haar und Gesicht ändert, auf „die kluge Stadt“, wo man Komplimente und amour machen lernt, Julchen aber in scharfem Gegensatze die Verse in den Mund legt:

„Nichts ist mir an der Stadt gelegen!
Mein Dorf ist mir die ganze Welt.“

Aus dem Gesagten erhellt wohl einigermaßen, wie die dem Goldoni einverleibten Lieder der deutschen Operettendichter sich zu der deutschen Lyrik jener Zeit in sichtbarem Abhängigkeitsverhältnis befinden.

Heermanns Bearbeitung der Guerra aber ist ein nicht unbeachtenswerter Anlauf zum Bessern, wenn auch der Stoff geringfügiger Natur ist.

In demselben Jahre bringt die Seylersche Truppe noch eine andere bezeichnende Neuheit auf die Bühne.

Übersetzungen des Bourru bienfaisant.

Im Jahre 1771 hat der alternde, 64jährige Goldoni noch einmal gezeigt, daß seine Kraft noch immer nicht erloschen ist. Er, der Italiener, verfaßt nämlich ein Lustspiel in klassisch französischer Sprache, le bouru bienfaisant, das in Frankreich, wo es am 5. November zuerst in Versailles gespielt wird, außerordentlichen Beifall erringt. Und mit Blitzesschnelle dringt das Stück über die deutsche Grenze. Die Chronologie des deutschen Theaters (1775) bringt vom Jahre 1772 die Meldung:

„Der Bourru bienfaisant des Goldoni ward unter mancherley Titeln (bald Polterer, bald Murrkopf) auf alle unsere Bühnen und zwar mit großem Beyfall gebracht."

So spielt Seyler ihn vom 29. Sept. 72 an zehnmal, Koch führt ihn vom 19. April 73 an in zwei Jahren dem Publikum vierzehnmal vor!

Für die Beliebtheit des Stückes beim Lesepublikum ist es auch, daß in zwei Jahren drei Übersetzungen des berühmten Lustspieles erscheinen, im Jahre 1772 „Der wohlthätige Murrkopf" von H. André, „Der Gutherzige Polterer" von Einsiedel und im Jahre 1773 „Der gutherzige Murrkopf" von Stephanie d. ä.

Im Jahre 1775 endlich erscheint dann der B. b. im deutschen Gewande in der nationalisierten Bearbeitung Bocks unter dem Titel: „Paridom Wromtpott, oder: Wer schilt, wird wieder gut". Das ist eine erstaunliche, nie dagewesene Beliebtheit eines Goldonischen Werkes in Deutschland, die aber durch die Vortrefflichkeit dieses Charakterstückes in Anlage und Zeichnung völlig begreifbar wird.

Geronte, ein nach außen hin äußerst verdrießlicher Grobian, hat ein Herz voll Milde und Gütigkeit. Das zeigt sich besonders in seinem Betragen gegen seinen Neffen und seine Nichte. Der Neffe Dalancour, der sich durch Unverständnis, Unvorsichtigkeit und Blindheit gegen die Verschwendungssucht seiner Frau zugrunde gerichtet und zugleich das väterliche Erbteil seiner Schwester Angélique verschwendet hat, will das junge Mädchen nun in ein Kloster stecken, um seiner ledig

und der Verantwortung für sein verschwendetes Vermögen enthoben zu sein. Das Mädchen, entsetzt über diesen Plan, faßt sich in seiner Not das Herz, mit ihrem als Polterer bekannten Oheim zu sprechen. Dieser verspricht ihr nicht nur, Dalancour an der Ausführung seines Vorhabens zu verhindern, sondern, da er selbst die Absicht hat, sie zu verheiraten, fragt er sie sogar, ob sie schon einen Liebsten habe. Die Nichte aber verschweigt aus Angst, daß sie schon in Valère verliebt ist. Da bestimmt der Oheim in einem Anfalle von Großmut, seinen Freund Dorval fast wider seinen Willen zum Bräutigam. Dalancour, der Neffe, der seinen Bankerott nicht mehr abwenden kann und nicht mehr imstande ist, die trostlose Lage seiner Frau, die gleich einem unmündigen Kinde nichts davon gewußt, sondern flott und unbekümmert in den Tag hineingelebt hat, noch länger zu verheimlichen, kommt in seiner Bedrängnis nun doch zum Hause des Oheims, mit dem er seiner Frau wegen einige Zeit in Spannung gelebt hat, um sich dem Murrkopf zu Füßen zu werfen, und es gelingt ihm verhältnismäßig leicht, Verzeihung zu erlangen. Der Polterer verspricht, des Neffen Schulden zu bezahlen, und nimmt auch Madame Dalancour wieder in Gnaden an, nachdem sie sich vor ihm gedemütigt hat. Auf die flehentlichen Bitten Martou's, seiner alten Haushälterin und zärtlichen Pflegerin der Nichte, willigt er auch in die Vermählung Valère's und Angélique's ein; Dorval hat, durch Angélique's Erklärungen bewogen, auf die ihm vom Oheim versprochene Heirat mit dem jungen Mädchen verzichtet. Während nun alle dem Murrkopfe zu danken und ihn zu liebkosen suchen, entzieht er sich den Ausdrücken ihrer Dankbarkeit und Zärtlichkeit mit seiner gewohnten Barschheit.

Der Charakter dieses Polterers ist ein wahres Meisterstück der Charakterzeichnung. Wer vergäße die Auftritte, wo er den alten Diener anfährt und gleich darauf mit Güte besänftigt (II,XXI) wer die prächtige Schachszene (II,I), wer den Auftritt, in dem die bedrängte Nichte den barschen Oheim um Schutz gegen den Bruder anfleht (I,VIII)? Auch in diesem Stücke ist, wie im „Lügner", die Hauptfigur mit soviel Kunst und Wahrheit herausgearbeitet, daß es fast ohne Belang ist, wie die Nebenpersonen ausgefallen sein mögen. Doch sind auch diese nicht ohne Geschick gezeichnet. Rührend ist die furchtsame, zarte Mädchengestalt Angélique, die wie eine Taube vor dem Häher zittert, einige Sympathie erobert sich auch Dalancour noch, wenn er aus blinder Liebe zu einer unbedachtsamen Frau, einer echten Modepuppe des achtzehnten Jahrhunderts, in Schulden und Unglück gerät.

Ist es da zu verwundern, daß ein solches Meisterwerk auch in Deutschland begeisterte Aufnahme findet?

Seyler spielt das Stück in Thüringen und Sachsen, am 22. September 72 in Weimar zum erstenmale, die erste deutsche Aufführung überhaupt. Bis zum 6. Juni 1775 darf er seinem Publikum das Lustspiel zehnmal vorstellen. Bezeichnend für die Rührigkeit der Truppe ist der Umstand, daß sie den Bourru schon dreiviertel Jahr nach der Versailler Erstaufführung in Deutschland an erster Stelle vorführt.

Der Seylersche Bourru: „Der gutherzige Polterer".

Die Übersetzung, nach der die Seylersche Gesellschaft den Bourru bienfaisant giebt, trägt den Titel „Der gutherzige Polterer" (Spielplan, Litzm. Forsch. XIII,45) und rührt von dem Weimarer Hofmarschalle Einsiedel her, ist aber nicht gedruckt worden, sodaß eine Beurteilung der Wiedergabe nicht möglich ist. (Gothaer Theaterkalender von — H. A. O. Reichard auf d. J. 1777, S. 144)

„Die Neugierigen Frauenzimmer", schon am 25. Mai 1769 bei Koch in Leipzig unter dem Beifall der Kritik (Über. d. Leipz. Bühne 1770 S. 124) gespielt, 1770 ohne Druckort gedruckt, dringen nun auch auf Seylers Bühne und erringen dort außerordentlichen Beifall; denn das Lustspiel ist wohl in der Übersetzung des anonymen Druckes vom 10. August 1772 bis zum 4. September 75 zehnmal gegeben worden.

2. Die Kochsche Bühne zu Berlin.

Nicht nur bei Seyler findet Goldoni um die Jahre 1769—75 eine günstige Aufnahme, auch die größte deutsche Bühne, die Heinr. Gottfried Kochs, gewährt dem Dichter der Lagunenstadt wie früher, so auch um diese Zeit, von 1771—75, einen weiten Raum im Spielplane.

Im Jahre 1771 hat sich Kochs Gesellschaft deutscher Schauspieler von Leipzig fortgewandt und dauernden Wohnsitz in Berlin genommen. Dank dem noch erhaltenen Spielplane der sich vom 10. Juni 1771 bis zum 15. April 1775 erstreckt, läßt sich Goldonis Einfluß auf die Berliner Bühne genau feststellen.

Noch immer spielt Koch sein altes Repertoire: „Die zärtliche Ehefrau", vom 15. Juli 71 bis zum 21. Februar 75 siebenmal, „Die verstellte Kranke", vom 24. Juli 71 bis zum 27. Februar 75 gar zwölfmal! (Vergl. die große Beliebtheit dieses Lustspiels bei der Seylerschen Truppe.) „Der Diener zweier Herrn", vom 27. Juli 1771 bis zum 10. Juli 72 nur zweimal (auch bei Seyler erlebt dies Stück nur eine einzige

Aufführung). Auch „Das Muttersöhnchen“ hört das Publikum sich nur zweimal an (in der Kochschen Spielperiode von 1759—64 12mal!), die schon etwas bejahrte „Pamela“ gefällt ebenfalls bloß dreimal (4. 6. 73 bis 25. 10. 73), (1759—64 18mal!) Einige verschwinden ganz, so „Der Schmeichler“, schon 1769—70 nicht mehr auf dem Spielplane, und „Die neugierigen Frauenzimmer“, 1769—70 zuerst (25. May 1769) auf der Kochschen Bühne gegeben (bei Seyler beliebt, 10mal aufgeführt).

Im großen und ganzen aber sieht man deutlich, daß die alten Stücke nicht mehr so recht ziehen („Ein grosser Haufen hatte seit einiger Zeit einen Ekel gegen alle Stücke von Goldoni bekommen,“ behauptet das „Schreiben über die Leipziger Bühne 1770“ S. 94 sogar).

Aber Koch weiß sich zu helfen. Wie wir schon gesehen haben (S. 95), paßt er sich dem Geschmack des Publikums an und läßt sich von Heermann aus dem „Feudatario“ des Goldoni die Operette „Die Dorfdeputierten“ zurecht schneiden, die Seyler, der wohl von dem Weimarer Dichter für die heimatliche Bühne schon gleich darauf das Manuscript erhalten hat, allerdings schon einen Monat nachher hat spielen können.

So wird denn die neue Operette am 15. Juni 1772 zum erstenmale in Deutschland von Koch gegeben und bis zum 24. Juni 74 neunmal, ja, nach der Erstaufführung noch fast unmittelbar hintereinander zweimal aufgeführt.

Doch der unermüdliche Bühnenleiter arbeitet in rührigster Weise daran, sein Publikum anzuziehen, indem er getreu im Fahrwasser des Geschmackes sich hält.

Die Operette „Der Krieg.“

Sie wird schon am 17. August 1772 auf die Bühne gebracht.

Über die Entstehungsgeschichte dieser neuen komischen Oper berichtet Minor in anschaulicher Weise (Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Innsbruck 1880. S. 176 ff.):

„Koch ließ sich die Operetten, welche in Berlin, seinem nunmehr fast beständigen Aufenthalte, allein volle Häuser machten, viel kosten. So forderte er auch Ramler zu einer Umarbeitung des Goldonischen Krieges auf. Schon im Jahre 1768 hatte er auf dieses Stück viel Geld verwendet, und es am 15. Januar, am 26. Januar und am 15. Februar aufgeführt. (Wohl nach der Bearbeitung von Laudes, 1770 gedruckt unter dem Titel: Der Krieg oder das Soldatenleben.) Hiller hatte die Lieder gesetzt, (die schon in der Goldonischen La guerra vorhanden sind) die Steinbrecherin entzückte in der Rolle der Bäuerin. — Aber die Kritik verbat sich nicht nur Goldoni überhaupt, sondern auch den Krieg insbesondere, da

er keines von den Stücken sei, die man mehrmals sehen möge, die ut propius stes te capiant magis. Jetzt übernahm Ramler die Aufsicht über das Ganze. Es behielt die Saal'sche Übersetzung, deren Dialog er nur hier und da kürzte, im ganzen bei; zu den alten Chansons wollte er einige neue Arien machen. Er wandte sich deshalb an Weiße, der ihm, soviel ich sehe, 8 Lieder und 2 Intermezzos zur Verfügung stellte. Auch das Lied einer Marketenderin ist von Weiße. Einige der Lieder z. B. Zittre vor des Weibes Rache, gehören zu den populärsten, welche Weiße geschrieben hat. Interessant aber sind die Intermezzi. Im ersten derselben (II,12) sind Peter und Liese ganz dieselben Figuren, wie Hans und Lieschen in der „Liebe auf dem Lande", oder Röse und Töffel in der „Jagd". Die Bauernmädchen streiten sich um Peter, wie Lieschen und das verstellte Dorchen im „Aerndtekranz" (die Namen des Paares Lieschen und Peter stammen auch aus letztgenanntem Stück). Im zweiten (III.9) stehen Julie und Dore nebeneinander wie Hannchen und Röse in der „Jagd". Ein Fähndrich hat Julien Lust gemacht, in die Stadt zu gehen. (Das bekannte Motiv). Dore aber rät ihr ab. Die beiden Lieder: „O gute Stadt"! und „Nichts ist mir an der Stadt gelegen" wurden besonders zum Volkslied.

Auch in dieser Bearbeitung, zu welcher auch Hiller den Text eines Liedes am Schlusse des ersten Aktes (Gut, gut, Herr Fähnrich, er kann gehen usw.) verfertigte, machte Goldoni sein Glück, wenigstens bei der Kritik nicht. Der Almanach der deutschen Musen nennt den Druck (Leipzig 1773) ein ziemlich überflüssiges Ding. —

Es war damals die Zeit gekommen, wo man ein Schauspiel, das nicht mehr gefallen wollte (wie die frühere Übers. der Guerra) nur mit Liedern zu versehen brauchte, um es als Operette beim Publikum zu legitimieren."

In der Tat, das Berliner Publikum hat den „Krieg" in dieser Form sehr gut aufgenommen. Nach der Erstaufführung zu Berlin am 17. August 1772 ist das Stück gleich hintendrein am 18., 20., 22., 27., 28., 29. August, am 1. September, im ganzen aber bis zum 17. Januar 1775 dreizehnmal! gespielt worden.

Und doch behält die ernste Kritik Recht; dieses schwache Sujet ist des Schweißes aller dieser Edlen, Goldoni, Weiße, Ramler und Hiller nicht wert. Es ist ein überaus weitschweifiges, handlungsarmes Stück schon bei Goldoni. Dem Mangel an Handlung haben die deutschen Bearbeiter, wie man es doch bei Namen von solchem Klange hätte erwarten dürfen, nicht abgeholfen. Allerdings haben sie die Weitschweifigkeiten etwas beseitigt. Florida hält (Ende I,II) ihrem Liebhaber Faustino eine lange Ermahnungspredigt über die Leichtfertigkeit, mit der er sein Leben aufs Spiel setze, Faustino ver-

teidigt sich (II,VII), daß er die militärische Ehre der Liebe vorziehe. Zwar fallen diese und andere Langatmigkeiten fort, aber (1,5) hält der Kriegskommissar nach wie vor eine endlose Selbstbetrachtung über die Profitlichkeit des Krieges, die Liebenden leiern dem Hörer noch immer ihre Freude und ihr Leid in endlosen Dialogen vor. Unerträglich vollends ist auch hier noch die lange strategische Unterhaltung der beiden Kommandanten, die uns zehn Seiten hindurch nur über Kriegsartikel belehrt (2,11).

Auch die eingeschobenen Intermezzi und Arien tragen nicht zur Besserung dieser ermüdenden Breite des Stückes bei. Schon Goldoni hat einige Arien. So singt bei ihm Cirillo, der einbeinige Leutnant ein mutiges Kriegslied (II,4 Viva la guerra, viva l'amor) und ein komisches Liebeslied (III,VI L'amore del soldà. Non dura ne anch' un ora). Polidoro spottet (II,VIII): Varj sono degli uomini i capricci, A chi piace la torta, a chi i pasticci.

Das mag die Bearbeitung zur Operette veranlaßt haben, hat doch Hiller 1768 diese wenigen Verse Goldonis in Musik gesetzt.

Die deutschen Operettisten aber haben ihrer Freude an Versen und Gesang zu weiten Spielraum gelassen, auch haben sie die ländlichen Liebesszenen ohne innere Notwendigkeit, bloß des Theatereffektes, der Mode wegen hineingearbeitet, und zwar so sehr, daß das Interesse an der Haupthandlung, der Liebe zwischen den Angehörigen zweier feindlichen Kriegsparteien und ihr Widerstreit, sehr vermindert wird. Bei Goldoni spielt die contadina Lisetta, das verschmitzte Bauernmädchen, das die rohen Soldaten abweist und die beiden Offiziere betrügt, um sich dann listig aus dem Staube zu machen, eine sehr nebensächliche Rolle. Im „Krieg" aber wird diese unbedeutende Nebenperson fast zur Hauptperson, das Verhältnis zu den Soldaten wird bedeutend ausgedehnt, aber aus der realistischen Lisetta des Goldoni wird ein sentimental-lüsternes deutsches Lieschen. Weiße umgiebt es mit dem ganzen Apparat seiner übrigen Operetten, wie Minor klar gezeigt hat. Lieschen erhält einen Liebhaber Peter. Dore und Julie werden ihre Nebenbuhlerinnen, und es kommt zu der bekannten Eifersuchtsszene (2,12). Marketenderinnen und Soldaten kommen hinzu, und ein Ballett beschließt den Akt. Das alles giebt den Herren Weiße und Ramler Gelegenheit, ihre Vers-, Herrn Hiller seine Tonkunst dem operettedurstigen Publikum vorzuführen.

Aber auch das bekannte Motiv des Gegensatzes zwischen Stadt und Land, der damals äußerst populär gewesen ist, muß natürlich herhalten, ohne daß davon im Originale die Rede ist. Julie wird (3,9) von einem Fähnrich verlockt, in die Stadt zu ziehen. Er will ihr „eine eigene Stube miethen,

eine Krambude anschaffen, sie soll dafür nur seine und anderer Offiziere feine Wäsche, seidene Strümpfe und Manschetten waschen.“ Julie giebt ihrer Entzückung darüber in dem Liede: „O gute Stadt usw.“ Ausdruck, Dore aber rät ihr ab. „Sie weiß, was ihr ihre Muhme erzählt hat, und kümmert sich nicht um den Schreiber vom Hofe, der ihr öfters nachschleicht, sondern will eine ehrliche Bauernfrau werden“, darum singt sie auch freudig:

„Nichts ist mir an der Stadt gelegen,
Mein Dorf ist mir die ganze Welt usw.“

Auch in ländliche Liebesfreuden werden wir eingeweiht. Peter und Lieschen unterhalten sich (3,10) über all das, was sie können, und schmieden Heiratspläne. (Duo: „Süße Lieder kann ich singen, Ich und Du usw.“) Ein Schlußchor, in dem Lisette und Peter, Julie und Dore den Frieden des Landlebens im Gegensatze zum Kriege preisen, beschließt harmonisch das Ganze. In der formalen Vorzüglichkeit all dieser eingeschobenen Land- und Liebesszenen, in der Glätte und Schönheit der hauptsächlich von Weiße herstammenden Lieder liegt einigermaßen eine Entschuldigung. „Einige der Lieder“, so sagt Minor mit Recht, z. B.

„Zittre vor des Weibes Rache,
Die, gleich ihrer Liebe glüht usw.“

gehören zu den populärsten, welche Weiße geschrieben hat. Die beiden Lieder: „O gute Stadt!“ und: „Nichts ist mir an der Stadt gelegen“ wurden besonders zum Volkslied. Auch andere sind noch recht artig. So das Lied der Marketenderin:

„Erst spann ich Flachs auf meinem Rädchen,
Dies Handwerk wirft gar wenig ab usw.“,

und das Liebesduo:

„Süße Lieder kann ich singen,
Ich und Du usw.“

Trotzdem ist das Stück als Ganzes zu verwerfen, wenn es auch bei der damaligen Operettenwut Kochs Kassen gefüllt hat.

Noch eine andere populäre Neuheit bringt Koch. „Der Gutherzige Polterer“, der es ein Jahr vorher schon bei Seyler bis 1775 zu zehn Aufführungen gebracht hat, erlebt bei Koch in zwei Jahren, vom 19. April 73 bis zum 6. April 75, sogar vierzehn Aufführungen, ein Beweis für die außerordentliche Beliebtheit dieses Goldonischen Werkes auch in Berlin. Da Einsiedels Übersetzung zwar den gleichen Titel trägt, aber nur für die Seylersche Bühne handschriftlich verfaßt worden ist, so ist es wohl nicht möglich, den Namen des Autors festzustellen. Mit dem „Gutherzigen Polterer“ von Iffland kann Kochs Übersetzung nicht identisch sein, ist doch Iffland um diese Zeit erst sechszehn Jahre alt, und zudem ist seine Arbeit erst 1811 in der S. „Deutsche Schaubühne, oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-, Schau-, Sing- und

Trauerspiele, Augsburg und Leipzig, 1811—1818, 46 Bände 8o" im 14. Bande gedruckt worden.

2. Eschenburgs Bearbeitung der Notte critica.

Nicht mit den beiden Operetten „Die Dorfdeputierten" und „Der Krieg" zufrieden, läßt der Berliner Direktor noch weiter Goldoni für das neue Genre ausbeuten, und immer findet er Bearbeiter mit Namen von gutem Klange. So überträgt Eschenburg, der bekannte Shakespeareübersetzer, für ihn die Notte critica des Goldoni wegen der Musik von Piccini. Dieses Stück wird bei Koch zuerst am 10. November 1774 zum erstenmale gespielt. Es muß wohl nicht große Beliebtheit erlangt haben; denn es ist niemals gedruckt worden. Welch ein Mißgriff auch in der Wahl des Stoffes. Es ist eines der ersten Versuche des Goldoni vom Jahre 1740 zu einer Zeit, wo er die Reform noch nicht begonnen hat. Der vollständige Titel sagt schon genug: „La notte critica o I centoquattro avvenimenti nella medesima notte", „eine Aufhäufung von 104 Zufällen einen auf den anderen, das Erfolg errang durch die Gewandtheit der Schauspieler." Als Goldoni sich aber vier Jahre später in Toskana aufhält, muß er in einem Kaffeehause jemanden neben sich bemerken hören: Dio mi guardi dal mal de' denti e da' centoquattro accidenti (Gott bewahre mich vor Zahnweh und den 104 Zufällen) (Petrocchi p. 110). Was Eschenburg bewogen haben mag, gerade ein solches Stück auszuwählen, ist schwer zu sagen.

Nicht nur auf dem Berliner Theater, auch auf andern Bühnen Deutschlands grassiert die Operettenwut.

3. Eschenburgs Buona figliuola für Ackermann.

Um dieselbe Zeit hat Eschenburg nämlich auch eine Übersetzung der Buona figlia des Goldoni, die aus seiner Pamela geschöpft ist, in Arbeit. Das besagt folgende Anzeige in der Cleveschen Theaterzeitung vom 21. Januar 1775 (Nr. 6): „H. Eschenburg hat von der buona figliuola eine deutsche Uebersetzung unter den Händen, die aber nicht gedruckt werden wird, sondern die Gesellschaften, die solche verlangen, können sich an ihn wenden, wo sie Text und Partitur um ein billiges Geld erhalten." Später ist sie aber doch gedruckt worden; denn das „Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber. Offenbach am Mayn 1779" meldet S. 304: „Das gute Mädchen, eine Operette in drey Akten, Leipzig, bey Schneyder, 1778, vier Bogen. — Herr Eschenburg hatte

die buona figliuola von Goldoni, sowie andere italienische und französische Operetten schon längst für die Ackermännische Gesellschaft übersetzt, und der ausländischen Komposition nur bessere Arien untergeschoben. Nachdem diese Operetten auch von mehreren Gesellschaften gespielt wurden, fanden verschiedene Verleger Gelegenheit, die Parthien zu erhalten, und ohne Willen von Herrn Eschenburg abdrucken zu lassen. So ists auch mit diesem Stück, zu welchem die vollstimmige Musik des Piccini bey dem Verleger zu haben ist. Die Personen sind: Der Baron von Waldorf; die Baronesse, seine Schwester; der Graf Liebhaber der Baronesse; Hannchen, ein Gärtnermädchen, die durch ihr gutes Herz den Baron einnimmt und am Ende von vornehmer Abkunft befunden wird; Röschen, ein Gärtnermädchen; Julchen, Kammerjungfer der Baronesse; Lukas, ein Gärtner; Siegmund, ein Dragoner. Im ersten Akt ist die Szene bald im Garten, bald im Zimmer, im zweiten abwechslend im Gehölz, Zimmer, Saal und Garten; und im dritten blos im Saal. Die Uebersetzung übertrifft die Mannheimer von 1770 bald."

Dieses Stück, das eine Fortsetzung oder vielmehr Weiterentwicklung der Pamela des Goldoni ist, erscheint in dem üblichen deutschen Zuschnitte. Die Musik der Operette, die von Piccini stammt, wird von der Kritik (Unterhaltungen, X, 2, 1770. S. 165) günstig beurteilt: „Der Wert seiner neuen, feurigen und gedankenreichen Composition ist bekannt. Die Fehler gegen den Satz, vornemlich die eintönige, magere Deklamation der Recitation, auch den im Ernsthaften zuweilen verfehlten Ausdruck überhört man gern, wenn man kein großer Kenner ist und läßt dem Genie sein Recht wiederfahren."

4. Das Nationaltheater in Mannheim.

Auf dem Nationaltheater zu Mannheim wird im Jahre 1772 die Operette gegeben: „Die Liebe unter den Handwerksleuten" (von Gaßmann, Archiv für Theatergesch. S. 132). Dieses Stück ist zwar keine Bearbeitung des ausgezeichneten Goldonischen Lustspieles „I pettegolezzi delle donne", es ist ihm bloß in einzelnen Motiven nachgebildet, aber eine Analyse der beiden Stücke zeigt doch so viele charakteristischen Merkmale, daß es sich lohnt, näher darauf einzugehen.

„Die Liebe unter den Handwerksleuten".

Die Handlung bei Goldoni ist überaus verwickelt und lustig, sie ist in allen ihren Zügen dem venezianischen Volksleben abgelauscht.

Checchina, vorgeblich die Tochter Paron Toni's, soll Beppo heiraten, obschon dessen Vater gegen die Verbindung ist. Checca spielt etwas die Dame, verkehrt mit den Römerinnen Beatrice und Eleonora. Darüber sind ihre Verwandten (oder vielmehr die Toni's) wütend. Das bildet den Vorwurf einiger recht hübschen Szenen. Sgualda, eine Althändlerin, die eine von den Verwandten Toni's, weiß von ihrer Mutter, daß Checchina nicht Toni's Tochter ist, sondern daß er sie auf einer seiner Seefahrten irgendwo aufgefunden hat. Nach und nach erfahren alle Weiber das Geheimnis: Cate, die Wäscherin, Anzoletta, die Schneiderin, die noch dazu wütend über Beppo ist, weil er ihre Liebe nicht erwidert hat, zuletzt die beiden Damen aus Rom. Zwar geloben alle das heiligste Stillschweigen, aber das Geheimnis kann doch nicht lange verborgen bleiben. Durch die Römerin Beatrice erfährt Beppo, der Liebhaber, es und eilt gleich zu seiner Braut, um sie zu fragen, was Wahres an der Sache sei. Checchina, die selbst von nichts weiß, ist aufs höchste entrüstet und eilt flugs zu den Klatschmäulern, um sie zur Rede zu stellen. Keine will natürlich etwas gesagt haben und die eine fällt nun über die andere her. Zuletzt stoßen sie auf Toni und wollen nun von ihm genaue Auskunft haben. Er verweigert sie und nur seinem Freunde Pantalone, der das Gefrage der entrüstet davoneilenden Lästerzungen gehört hat, verrät er den eigentlichen Sachverhalt. Mittlerweile erscheint der wahre Vater des Mädchens, endlich aus türkischer Sklaverei erlöst, auf dem Plane. Sein Freund, der Armenier Musa, früher ein reicher Kaufmann, der jetzt, eine in Venedig wohlbekannte Persönlichkeit, bagiggia, eine von der Levante kommende, trockene Frucht, als Hausierer verkauft, ist in seiner Begleitung. So stößt er auf die Althändlerin Sgualda, und als er sich bei ihr nach dem Barcaruole Toni erkundigt, läßt sie ihrer verläumderischen Zunge freien Lauf und verdächtigt Toni, mit Checchina, seiner Pflegetochter, zu liebeln. Darüber ist der Frager, Checchina's wirklicher Vater Ottavio, so entrüstet, daß er auf die Frage der Klatschbase, wer denn eigentlich des Mädchens Vater sei, auf den Armenier hindeutet, den allbekannten Fruchtverkäufer, in der Aufregung kaum auf die gestellte Frage achtend. Das ist ein willkommener Bissen für das Lästermaul. Gleich läuft Sgualda zu ihren Freundinnen, allenthalben erzählend, daß der verachtete, armselige Hausierer Checchina's wahrer Vater sei. Nur zu bald vernimmt auch Beppo diese Kunde und er teilt seiner Verlobten die Sache mit, andeutend, daß sein Vater, der so wie so schon gegen die Heirat eingenommen sei, schwerlich zu einer Verbindung mit der Tochter eines Hausierers seine Zustimmung geben werde. Mit diesen Worten entfernt er sich, die Verlobte aber, die ohnmächtig zusammensinkt, wird gerade von den Armen des hinzuspringenden Lelio,

eines eiteln Gecken, aufgefangen. Frohlockend bringt dieser seine schöne Beute in ein nahes Gasthaus, jedoch, ohne dem Auge der Klatschbasen zu entrinnen. Das ist neuer, dankbarer Stoff für sie. Checchina, die sonst so fromm tut, in den Armen eines stadtbekannten Gecken! Nun ja, die Tochter eines Hausierers! Beppo erfährt das, wie leicht begreiflich, schnell genug, und entsagt nun gänzlich der „Verräterin". In diesem entscheidenden Augenblicke erscheint Ottavio, giebt sich als Vater und reichen Kaufmann zu erkennen, beschämt die Lästermäuler und giebt seine Einwilligung zur Heirat der wieder versöhnten Liebhaber, nachdem sich Toni's, des Freundes Ottavio's, dem dieser sein Kind anvertraut gehabt hat, und Checchina's Unschuld herausgestellt hat. Die Klatschbasen aber werden mit Schimpf und Schande davongejagt.

Dieses Lustspiel ist eines der glücklichsten des venezianischen Dichters, es ist mitten aus dem Volksleben herausgegriffen, und wie so oft, wenn Goldoni den weiblichen Charakter schildert, ist sein dramatisches Sittengemälde voll seltener Naturwahrheit.

Wie sticht das deutsche Stück von dieser herrlichen Komödie ab!

Die Handlung der deutschen Operette spielt, wie der Titel sagt, in einem Kreise von Handwerksleuten. Rosine, die Tochter des alten Schusters Bernhard, und Hans, ein wackerer Schreinergeselle, lieben sich. Doch der Vater ist nicht damit einverstanden. Er wäre nicht abgeneigt, seine Tochter dem Tita, einem jungen Schlosser, zu geben, der Rosine gar zu gern zur Frau haben möchte. Angioline, eine stolze Haubensteckerin, möchte Rosinen gar zu gern ihren Hans abspenstisch machen. In ihrer Not schmiedet sie mit Rosinens Vater Bernhard, der ja nichts von Hans wissen will, und Tita, dem Schlosser, der auf Rosine Absichten hat, ein Komplott, Rosine Hansen zu entfremden. Sie soll mit Hans, den ihre beiden Mitverschwörer betrunken machen wollen, kokettieren, und ihn so mit Rosine, die man dann herbeirufen will, entzweien. Doch Hans bleibt zu nüchtern und so mißlingt der Plan. Vielmehr finden die Liebenden, Hans und Rosine, in Madame Konstanze, die in ihren Friseur so vernarrt ist, daß sie ihn heiratet, einen mächtigen Helfer. Sie schenkt dem Paare, an dem sie Gefallen gefunden hat, zweihundert Gulden, sodaß sie heiraten können, und besänftigt Rosinens Vater Bernhard. Angioline nimmt, als sie ihren Anschlag mißlingen sieht, mit Tita vorlieb, und weist den in sie verliebten alten Narren Bernhard ab.

Welch ein erbärmliches Machwerk im Vergleiche zu Goldonis Charakterstück! Die eigentliche Grundlage der Pettegolezzi, die meisterlich gelungene Darstellung der Klatschsucht, fehlt ganz; man hat nur auf den äußern Stand, nicht auf die

Charaktere der Lästermäuler zurückgegriffen, und das ganze zu einer ziemlich läppischen Liebelei aufgeputzt. Das, was bei Goldoni den Knoten schürzt, die Dunkelheit, die über der Herkunft Checchina's schwebt, ihre verläumderische Ausbeutung durch die Basen und endliche Ausbeutung durch den Vater des Mädchens fehlt ganz in der Mannheimschen Bearbeitung. Bei Goldoni ist nur schwach angedeutet, daß Anzoletta, die Schneiderin, auch Beppo liebt, aber unglücklicher als Checchina. Hier ist darauf die ganze Handlung aufgebaut. Angioline ist Nebenbuhlerin der Rosine und setzt alles in Bewegung, sie schachmatt zu setzen. In den Pettegolezzi ist Beppo's Vater der Heirat seines Sohnes mit Checchina abgeneigt, hier Bernhard, der alte Schuster, Rosinens Vater. Toffolo, Toni's Ruderknecht, möchte nun des Barcaruole angebliche Tochter freien, Tita, ein Schlosser, um Rosine. Die im Italienischen nebensächliche Figur des Lelio ist hier zu einer Hauptfigur geworden, wenngleich sie auch hier mit der eigentlichen Handlung nicht viel zu tun hat, Giro, ein französischer Friseur. Die in der Operette stark ausgearbeiteten Späße des Franzosen haben keine Vorlage bei Goldoni. Lelio wird mit der besinnungslosen Checca von dem argwöhnischen Beppo allein im Gasthofe angetroffen, Rosine läßt Giro in ihre Kammer ein, von Eitelkeit getrieben, um von dem Friseur wie eine vornehme Dame frisiert zu werden, und wird in dieser Stellung von Hans überrascht. Giro hat endlich bei seiner eiteln Herrin Konstanze in seinen Werbungen Erfolg, Lelio wird von Beatrice, der einen der beiden Römerinnen (Eleonora, die zweite, hat kein deutsches Gegenstück), verlacht und abgewiesen. Wie Anzoletta, so bildet sich auch Angioline viel auf ihr vornehmes Handwerk ein. Bernhard hat im Italienischen einen ganz verschiedenen Charakter; denn Ottavio, Checca's Vater, ist kein alter, närrischer, verliebter Possenreißer, sondern ein ernster, vornehmer Kaufmann. Die Schürzung des Knotens der deutschen Operette durch die Eifersucht, die durch einen scheinbar berechtigten Verdacht geweckt wird, es sollen durch Mißgünstige die beiden Liebenden getrennt werden, ähnelt der letzten Verleumdung der Basen im Italienischen.

Dennoch hat dieses läppische Seitenstück der Pettegolezzi Beifall gefunden; denn man hat sie, deren Vertonung Florian Gasmann „in würklichen Diensten Ihrer Kais. Königl. Majestät" besorgt hat, sogar eines Druckes für wert gehalten.

5. Die Schuchische Gesellschaft in Königsberg.

Auch im fernen Osten, bei der Schuchischen Gesellschaft in Königsberg, hält sich Goldoni. Das zeigt der Spielplan dieses Theaters vom 10. Dezember 1771 bis zum 22. Februar

1772, wo die Berichterstatter „Madame F. und Madame R.“, hinter denen sich ein gewisser G(umpertz) aus Königsberg (Bertram, Beitrag S. 78) verbirgt, in ihren „Billetten über die Schuchische Schaubühne“ „ordentliches Tageregister“ gehalten haben (S. 88). Es sind im Ganzen während dieser Zeit vierunddreißig verschiedene Stücke gegeben worden. Von deutschen Autoren nimmt Weiße auch hier (vergl. Wiener Spielplan S. 93) mit sieben Stücken, drei Lustspielen und vier Operetten, die erste Stelle ein. Lessing erscheint nur zweimal in dem „Jungen Gelehrten“, der „wegen seines wenigen Interesse nur ein Versuch von Leßing zu seyn scheint“ (S. 22) und in der „Minna“, „deren Verdienst längst entschieden ist“ (S. 88). Ebenso oft werden Stücke von Brandes gegeben (S. 82). „Das Verdienst der Schlegelschen Stücke“, also auch des Canut, „ist hinlänglich bekannt“ (S. 75). Romanus steht mit seinen „Brüdern“ hoch, der „Postzug“ des Ayrenhoff ist vom nationalen Standpunkt der englischen Pferdeliebhaber zu betrachten (S. 72). Von fremden Autoren finden Diderot, Beaumarchais, Moliere, Hollberg, Lillo Beifall, während Dancourt und Th. Corneille nicht gut wegkommen. Am härtesten wird Kurzens Übersetzung der „Serva padrona“, „Die ungleichen Heirathen“, mitgenommen. Man könnte sie ungereimte Heiraten nennen. Für den Geschmack des Publikums ist bezeichnend, daß die „abgedankten Offiziere“ und die „Serva padrona“ viermal, „DerDeserteur“, „DieWohlgebohrene“, „Der Postzug“, „Amalia“, „Der lustige Schuster“ und „Lottchen am Hofe“ zweimal gegeben werden.

Für unseren Goldoni aber ist kennzeichnend, daß unter den vierunddreißig Stücken des Spielplanes fünf Komödien von ihm zu finden sind, eine Beliebtheit, die kein fremder und von deutschen Autoren nur Weiße erreicht. „Die verstellte Kranke“ wird am 10. Dezember 1771, „Der Lügner“ am 31. Dezember, das Lustspiel „Die verliebten Zänker“ am 7. Januar 1772, „Der Vormund“ am 16. Februar, „Die Pamela“ am 21. Februar gegeben.

II. Stimmen der Kritik.

Die Königsberger „Billette“.

Von Goldoni haben die beiden Damen verschiedene Ansichten; die eine (R.) ist nicht günstig gestimmt.

a. „Die verstellte Kranke".

Madame F. nimmt bei der Beurteilung dieses Stückes ihren Autor, dessen Lob sie Voltaire nachbetet, gegen die Freundin, die dem Italiener Mangel am Zusammenhang vorwirft, in Schutz und lobt fast durchgängig „Die verstellte Kranke".

b. „Der Lügner".

Hier findet sie „die Charaktere gut gezeichnet und anhaltend". „Lelio z. E. schwört zuletzt nie wieder zu lügen; und gleich darauf lügt er doch. Aber daß die Frauenzimmer in den mehresten Stücken dieses Verfassers leichtsinnig sind — das kann ihm unser Geschlecht so leicht nicht vergessen."

c. „Die Verliebten Zänker."

In diesem Billette (8. Jan. 1772) kann die Schreiberin, die sonst dem Venezianer nicht abhold ist, die Abneigung der Freundin verstehen. „Würde man Goldoni", so ruft sie unmutig aus, „bloß daraus beurtheilen, so würde das Lob eines Voltärs zuverlässig wegfallen." Sie findet die Charaktere seltsam übertrieben und unwahrscheinlich, entschuldigt sie einigermaßen als eine Nachahmung des Terenz. (Die Originale hatte Goldoni in Rom gesehen, Petrocchi p. 140, und das könnte allein diese höchst ungerechte Kritik entkräftigen.) Dieses Urteil wird nicht besser widerlegt, als wenn man die S. 61 übersetzte Ansicht Petrocchi's (p. 182) daneben hält.

d. „Der Vormund".

Im Tutore findet die Beurteilerin eher Originale für den Phlegmatiker Ottavio in Deutschland als in Italien.

e. „Die Pamela."

In diesem Stücke billigt Madame F. es nicht, daß Pamela, die Heldin dieses allgemein bekannten Stückes, (schon von Richardson) zu einer Gräfin gestempelt wird.

In diesen Kritiken zeigt sich Gumpertz — denn er verbirgt sich wohl gerade hinter Madame F. — Goldoni nicht gerade feindlich gesinnt, wenn er auch das Wesen des Dichters, besonders in „Den verliebten Zänkern", nicht klar erfaßt.

III. Drucke.

Nicht bloß die Bühne, auch der Buchhandel arbeitet um diese Zeit, bis 1775, eifrig daran, Goldonis Einfluß zu verstärken.

1. „Der ehrliche Avanturier". 1771.

Im Jahre 1771 druckt man zu Augsburg das Stück „Der ehrliche Avanturier". Es ist nichts als ein wörtlicher Nachdruck der Saalschen Übersetzung. Dazu ist auch die Wahl gerade dieses Lustspieles, das eines der schwächsten Goldonis ist, befremdlich. (Siehe Seite 96.) Eine Besprechung verlohnt sich im Hinblick auf die spätere Bearbeitung Reichards.

Der Venezianer Guglielmo ist nach einem an Abenteuern reichen Leben nach Palermo verschlagen worden. Hier findet er zuerst im Hause des armen Don Filiberto, dessen Gattin ihn sehr hochschätzt, Aufnahme, und als sein Gastfreund ihn auf die Verdächtigungen verschiedener angesehener Bürger der Stadt hin aus dem Hause weist, ist Donna Livia, die den Abenteurer heimlich liebt, bereit, ihm ihr Haus zu öffnen. Die reiche Witwe läßt sich auch durch die verleumderischen Anspielungen ihrer drei vornehmen Anbeter, des marchese d'Osimo, des conte di Brano und des conte Portici, die Guglielmo früher zum Teil in niedrigen Stellungen gekannt haben, nicht in ihrer Zuneigung beirren. Sogar mit Eleonora, der versprochenen Braut des Venezianers, die den Bräutigam in Palermo aufsucht, nimmt sie den Kampf auf. Unterdessen hat einer ihrer Verehrer, der conte Portici, gegen Guglielmo noch weitere Schritte unternommen; er hat ihn beim Vizekönig verdächtigt. Doch alles umsonst. Es gelingt dem ehrlichen Abenteurer nicht nur, sich wegen seiner Vergangenheit, die zwar abenteuerlich, aber makellos gewesen ist, zu rechtfertigen, sondern auch durch ein von ihm erfundenes Projekt die Gunst des Vizekönigs zu gewinnen. Schließlich erlangt er auch noch Donna Livia's, der reichen Witwe Hand, nachdem seine Braut Eleonora darauf verzichtet hat, um ihn nicht an ihr armes Dasein zu ketten.

Daß dieses Lustspiel ein schwaches Erzeugnis der Goldonischen Muse ist, zeigt schon die Inhaltsangabe. Die Charaktere sind unmöglich. Der Abenteurer ist, obschon ein Tausendkünstler — er hat mit Erfolg den Schulmeister, Arzt, Rechtsanwalt, Sekretär und Dichter gespielt, er macht sich am Schlusse noch um Palermo verdient durch ein nebelhaftes Projekt — im Grunde genommen doch ein elender Schmarotzer, der sich Geld zustecken läßt, von einem Hause verjagt ins andere läuft, ein herzloser Egoist, der es zuletzt zuläßt,

daß seine arme Braut ins Kloster geht, nur damit er eine andere, reichere heiraten kann. Die Frauencharaktere sind nicht besser entwickelt. Donna Aurora, Filiberto's Gattin soll eine ehrliche Frau sein, und doch charmiert sie in ihrem Hause mit dem schmarotzenden Gast herum, Eleonora läßt sich anfangs von Livia mit 10000 Dukaten abfinden, den Bräutigam abzutreten, der Witwe endlich ist jedes Mittel gerecht, den verdächtigen Freier, den sie ehrenhaften, hohen Herren vorzieht, ihren Gegnerinnen abzujagen.

Aus allem diesem ergiebt sich deutlich, ein wie schwaches Stück der Avventuriere onorato (1749) dem Inhalte und der Charakterzeichnung nach ist.

Es ist schon gezeigt worden, welcher Beliebtheit der Bourru bienfaisant sich in diesen Jahren auf der deutschen Bühne zu erfreuen hat. Aber auch dem Lesepublikum wird er durch verschiedene Drucke bekannt. Ist Einsiedels Wiedergabe nur eine handschriftliche gewesen, so sind noch zwei Drucke aus dieser Zeit erhalten.

2. Andrés „Wohlthätiger Murrkopf". 1772.

Im Jahre 1772 wird zu Frankfurt am Main die Übersetzung des Bourru bienfaisant von*) H. André, Kaufmann zu Offenbach, unter dem Titel „Der wohlthätige Murrkopf" gedruckt. Diese Wiedergabe ist eine wörtliche, gewandte Kopie.

In allen Teilen Deutschlands erlebt der übersetzte Bourru bienfaisant Triumphe.

3. Stephanies „Gutherziger Murrkopf". 1773.

Es erscheint zu Wien im Jahre 1773 in der Sammlung: „Neue Schauspiele, aufgeführt in den kais. königl. Theatern zu Wien" im zweiten Bande eine „freye Uebersetzung des Goldonischen Lustspiels: Le bourru bienfaisant" unter dem Titel: „Der gutherzige Murrkopf". Der Übersetzer ist der Wiener Hofschauspieler Stephanie der ältere (1733—1798)**), der in Vereinigung mit Ekhof viel zur Veredlung der Bühne durch die Verbannung des extemporierten Lustspieles und des Harlekins beigetragen hat. Seine Wiedergabe des Bourru ersetzt nur die französischen Namen durch deutsche, sonst übersetzt sie die Vorlage wörtlich.

Auch die Goldonioperetten werden bald durch den Buchhandel dem Lesepublikum bekannt.

---

*) (Vergl. Gothaer Theaterkalender 1775.)

**) (s. Goedeke VI. S.215. 16,5.)

4. „Die Liebe unter den Handwerksleuten". 1773.

In der Hof- und Akademie-Buchdruckerei zu Mannheim erscheint 1773 „Die Liebe unter den Handwerksleuten" in Druck.

5. „Der Krieg" 1773 und 6. „Die Dorfdeputierten" 1774.

In demselben Jahre wird in Leipzig bei Böhme „Der Krieg" veröffentlicht, der im folgenden Jahre nebst den „Dorfdeputierten" in die Sammlung „Komische Opern" aufgenommen wird, die zu Berlin und Leipzig bei Christian Ulrich Ringmacher herausgegeben wird.

So zeigt ein Überblick dieser Spielperiode, der Jahre 1770—1775, ein bedeutendes Anwachsen des Goldonischen Einflusses.

Abgesehen von der Saalschen Übersetzung, die unaufhaltsam fortschreitet und so dem Lesepublikum immer mehr neue Stücke des Goldoni bietet, werden sechs bis dahin noch unbekannte Lustspiele des Venezianers in deutscher Sprache dem Publikum erschlossen. Es sind dies: L'avventuriere onorato, Il feudatario, I pettepolezzi delle donne, le Bourru bienfaisant, la Notte critica und la Buona figliuola. Ein schon bekanntes Stück, la Guerra, wird ganz durch die Bearbeitung verändert.

Die beiden bedeutendsten Bühnen Deutschlands, die Seylers und die Kochs, lassen Goldoni, wie schon gezeigt, im Spielplane einen viel breiteren Raum einnehmen als zuvor.

Seyler gewährt dem Goldoni 36 Aufführungen mit sechs verschiedenen Stücken, wovon drei: „Die neugierigen Frauenzimmer", „Die Dorfdeputierten" und der „Gutherzige Polterer", neu für seine Zuhörer sind.

Koch bringt es gar auf 62 Goldoniaufführungen mit 8 verschiedenen Stücken, darunter für sein Publikum drei Neuheiten: „Die Dorfdeputierten", „Der Krieg" und der „Gutherzige Polterer".

Auch das Mannheimer und Wiener Theater bieten ihrer Zuhörerschaft je eine Neuigkeit: „Die Liebe unter den Handwerksleuten", hier, dort: „Der gutherzige Murrkopf". Die Beliebtheit Goldonis auf dem Schuchischen Theater erhellt aus den Billetten Gumpertz', Ackermann bringt Eschenburgs Operette: La buona figliuola.

Im Druck erscheinen 6 Lustspiele des Dichters der Lagunenstadt. Zwei Übersetzungen des Bourru bienfaisant (von André und Stephanie d. ä.), drei Operetten: „Der Krieg", „Die Dorfdeputierten" und „Die Liebe unter den Handwerksleuten" und ein Nachdruck: „Der ehrliche Abenteurer".

Wir haben die Beliebtheit der zu Operetten zurecht geschnittenen Goldonischen Lustspiele und des Bourru bienfaisant schon hervorgehoben.

Ist in der vorhergegangenen Periode der Einfluß des venezianischen Lustspieldichters groß gewesen, so erreicht er in dem folgenden Zeitabschnitte, der die Jahre von 1775—1779 umfaßt, geradezu seinen Höhepunkt.

E. Die Zeit von 1775 bis 1779.

I. Die deutschen Bühnen.

1. Das Hamburger Theater.

a. Übersicht.

Es bringt von April 1775 bis Frühjahr 1778 dreiundfünfzig Aufführungen Goldonischer Stücke. Sie haben elf verschiedene Lustspiele des Goldoni zum Gegenstande, die alle von April 1775 bis Dezember ds. J. gegeben werden. Wenn man bedenkt, daß unter diesen elf Werken sich fünf neue, durchaus nicht unoriginelle Bearbeitungen des Venezianers befinden, so wird man hier den Höhepunkt von Goldonis Einfluß in Deutschland feststellen können. Aber zu verwundern ist das nicht, wenn man im Sinne behält, daß die Hamburger Bühne in diesen Jahren unter Schröders Leitung äußerst rege gewesen ist.

Da ist es denn wohl begreiflich, daß ein so eifriger Bühnenleiter einen beim Publikum so beliebten Autor wie Goldoni sich nach Kräften zu nutzen gemacht hat, um Theaterraum und Kasse zu füllen.

In diesem Sinne wirkt sein Theaterdichter Johann Christian Bock, ein geborener Dresdener (1724—85), den er im Jahre 1772 an seiner Bühne angestellt hat. Wie Lessing die Hamburgische Dramaturgie Schauspielern und Publikum als kritischen Maßstab vor Augen gehalten hat, so läßt auch der neue Dramaturg zwei „Schreiben über die Hamburger Bühne“ unter dem Namen Freyenburg erscheinen. Er ist einer der eifrigsten gewesen, die ausländische Literatur für das deutsche Theater zurecht zu machen. Von 1778—81 veröffentlicht er

zu Leipzig in vier Bänden das „Vermischte Theater der Ausländer zum Gebrauche der deutschen Bühne herausgegeben."

Er hat es sich zur Aufgabe gestellt, die fremden Werke auf deutsche Verhältnisse zuzuschneiden.

Zuerst hat er sich an englischen Literaturerzeugnissen versucht. Im Jahre 1775 aber giebt er sich auch daran, Goldoni für die deutsche Bühne nutzbar zu machen. Er bietet nicht mehr, wie das zumeist in früherer Zeit gebräuchlich war, bloße Übersetzungen, sondern gestaltet seine Originale in seinem Sinne um. Äußerlich deutet er das dadurch an, daß er sie in deutsche Umgebung versetzt. Sein Gebiet ist das deutsche Bürgerhaus, das um diese Zeit das Interesse des Publikums immer mehr an sich zieht. Aber auch der Geist, der hier weht, ist ein anderer als bei Goldoni. Aus der heiteren, naiven, moralisch vielleicht nicht immer so ganz einwandfreien Sphäre der italienischen Komödie ist man in den ernsteren, auf Zucht und Sitte haltenden, für gröbere Späße empfänglichen Kreis des deutschen Bürgertums versetzt. Die Personen reden die gesetzte, derbere Sprache dieser Leute, die sich bei Bock aber manchmal zu großer Lebendigkeit zu erheben vermag.

Schröders Dramaturg hat vier solcher Umarbeitungen geliefert: „Paridom Wrantpott, oder wer schilt, wird wieder gut" hat den Bourru bienfaisant, „Wissenschaft geht vor Schönheit" die Donna di garbo, „Die Holländer, oder was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht?" die Mercanti, „Geschwind, ehe es jemand erfährt, oder der besondere Zufall" den Curioso accidente zur Vorlage.

An der Seite dieses unermüdlichen Theaterdichters wirkt der Direktor selbst daran, den venezianischen Lustspieldichter seinem Publikum bekannt zu machen. Er arbeitet den Padre di famiglia als „Hofmeister oder das Muttersöhnchen" und den Servitore di due padroni als „Diener zweier Herrn" in seinem Sinne um.

Daneben stehen noch fünf ältere Stücke des Goldoni auf dem Spielplane des Schröderschen Theaters von 1775—78. Es sind dies die Lustspiele „Der Krieg", „Die verliebten Zänker", „Die kluge Ehefrau", „Die verstellte Kranke" und „Der Lügner".

Die Beliebtheit dieser Komödien während der Spielzeit von Frühjahr 1775 bis Frühjahr 1778 ist verschieden.

Am häufigsten werden Bocks Bearbeitungen gegeben. Sie beginnen und beschließen den Reigen der eilf verschiedenen Goldonischen Stücke des Jahres 1775.

Am öftesten wird das erste Lustspiel „Paridom Wrantpott" gegeben. Es erlebt vom 20. April 1775 bis zum 2. Dezember 77 eilf Aufführungen. Schon am 21. April 1775 wird die zweite Bearbeitung Bocks „Wissenschaft geht vor Schönheit"

auf die Bretter gebracht, wo sie jedoch nicht solche Beliebtheit findet, wie ihre Vorgängerin; denn sie unterhält die Zuschauer bis zum 4. Dezember 1777 nur fünfmal. Das letzte Stück der Eilfe, die am 15. Dezember 1775 dargestellte Umarbeitung des Curioso accidente, das Lustspiel „Geschwind, eh es jemand erfährt, oder der besondere Zufall" aber wird bis zum 5. März 1777 achtmal aufgeführt. Die „Holländer" endlich sind zwar nicht in diesem Jahre, sicher aber in den nächsten Jahren der Spielzeit dem Publikum geboten worden. Unter 53 Darstellungen Goldonischer Stücke nehmen die Bockschen Bearbeitungen allein 24, also fast die Hälfte der Goldoniaufführungen dieser Periode ein.

Eine solche Beliebtheit genießen die Stücke des Direktors selbst allerdings nicht; denn „Das Muttersöhnchen" wird vom 11. September 1775 bis zum eilften März 1777 sechsmal, der „Diener zweier Herrn" dreimal gegeben.

Schröders rühriger Geist sorgt für neue Goldonibearbeitungen, seine Umsicht behält auch die alten Lustspiele des Venezianers bei.

Dennoch ziehen die älteren Sachen das Publikum nicht mehr an. „Der Krieg", die einst so berühmte Operette, wird nur ein einzigesmal, am 25. April 1775, auf die Bretter gebracht; die „Verliebten Zänker" bringt man nur einmal, am 27. April ds. Jahres; auch „Die kluge Ehefrau" wird nur dreimal, vom 9. Mai 1775 bis zum 31. August desselben Jahres, gegeben. Nur „Die verstellte Kranke", dieses an allen deutschen Bühnen so gern gesehene Lustspiel, verliert ihre Anziehungskraft nicht ganz; denn sie erlebt in diesem Abschnitte der Schröderschen Spielzeit, vom 18. Juli 1775 bis zum 8. April 1778, noch sieben Darstellungen. Auch „Der Lügner" bringt es noch auf sechs Aufführungen, vom 7. Dezember 1775 bis zum 2. April 1778, doch im allgemeinen gilt auch hier die sonst schon beobachtete Tatsache, daß die älteren Stücke nicht mehr befriedigen, und das Publikum durch neue in Atem gehalten werden muß.

Durchschnittlich erscheint bei Schröder im Jahre 1775 jeden Monat eine Goldonische Komödie auf der Bühne, ja, in der ersten Spielwoche dieses Jahres wird am 20., 21., 25., 27. April ein anderes Lustspiel des italienischen Dichters gegeben.

So zeigt dieser Durchschnitt aus der Spielzeit des Schröderschen Theaters, wenn er auch nur die Jahre 1775—1778 umfaßt, einen wie breiten Raum auch ein kunstverständiger, umsichtiger Bühnenleiter noch dem Goldoni einräumt, während doch um diese Zeit die deutsche Bühne nicht mehr so arm an Originalstücken ist, wie in früheren Perioden.

Aber man hat sich hier nicht mehr mit reinen Übersetzungen begnügt wie in früheren Zeitabschnitten; man sucht die Übertragungen dem Rahmen der deutschen Ver-

hältnisse anzupassen. „Mit Geschick ist die Handlung nach Deutschland übertragen und den deutschen Verhältnissen näher gerückt“ (Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, Theatergeschichtliche Forschungen, hgbn. von B. Litzmann Bd. 13. S. 58.)

b. Bocks Bearbeitungen.

Das erste Stück, das Bock so für die deutsche Bühne zurecht gemacht hat, ist der Bourru bienfaisant. Die Beliebtheit dieses von Goldoni im Jahre 1771 in Paris verfaßten Lustspieles, das in Deutschland unmittelbar nach seinem Erscheinen rasch hintereinander mehrere Übersetzungen erlebt hat (S. 107), wird den Hamburger Dramatiker wohl veranlasst haben, dieses Werk in seiner Art umzuwandeln.

Man denke daran, daß um diese Zeit das von Lessing in seinen Jugenddramen, besonders der „Miß Sara Sampson“, eingeführte bürgerliche Schauspiel immer größere Beliebtheit gewinnt. Wenn sich aber Lessing von der Unreife seiner dramatischen Erstlingsversuche zu der Musterleistung einer „Minna von Barnhelm“ durchgerungen hat, so sind seine Nachfolger in den Äußerlichkeiten dieser Schauspielart stecken geblieben. Das Leben des deutschen Philisters wird mit pedantischer Genauigkeit ausgemalt. Hausbackene, bürgerliche Moral wird aufgetischt, und man liebt es, die Tugend durch die krasse Gegenüberstellung des Lasters (vergl. Sara und Marwood) kräftig hervorzuheben.

Paridom Wrantpott.

In diesem Sinne arbeitet, wenn auch nicht ohne Geschick, der Hamburger Theaterdichter. Befanden wir uns im Bourru in vornehmer französischer Gesellschaft, so begegnen uns hier Vertreter des deutschen Pfahlbürgertums. Aus Geronte ist ein Herr Paridom Wrantpott geworden, seine Nichte trägt den altjungferlichen Namen Emerentia, auch Concordia (Mme Dalancour) Oswald (Dorval), Julian (Valère) Frederika (Martuccia) und Conrad (Piccard) sind gut deutsch-bürgerliche Namen. So sind wir gleich in etwas altväterliche, deutsche Umgebung geraten. Es wurde schon betont, daß die Dichter, die man wohl Epigonen Lessings nennen könnte, die Eigenart haben, die Charaktere möglichst kräftig und deutlich hervorzuheben, ihre Farben möglichst dick aufzutragen. So sucht auch Bock die Sinnesart des alten Brummbärs noch rauher, polternder als im Originale zu gestalten. Die Ausdrücke des

Polterers sind kräftiger als die Ausdrücke des Originals, das trotz der zur Behandlung des Themas erforderlichen Schärfe nie die französische Glätte und Eleganz verliert. Hier aber kommt alles gleichsam handgreiflich heraus. So klingt des Murrkopfes barsche Frage (1,8 Avete voi qualche inclinazione) im Deutschen viel gröber: „Hast Du Dich schon in einen jungen Lecker vergafft?“ Der in diesen Kreisen heimische Pantoffelheld wird vorgeführt. Geronte will (II,I) von seinem Neffen nichts mehr hören, und als Dorval ihm vorhält: „Ma si tratta di un nipote“, entgegnet er aufgebracht: „Di uno sciocco, d'un imbecille, ch'é lo schiavo di sua moglie, e la vittima della sua vanità.“ Bock übersetzt: „Einen Narren von Neffen! einen Bruder Leichtsinn! der seines eitlen Weibes Steckenpferd ist, und sich von ihr herumtummeln läßt!“ Ist unter dem deutschen Pfahlbürger die Verlobung eines Liebespaares einmal bekannt gemacht, dann braucht der Bräutigam es nicht mehr so genau zu nehmen, dann darf auch die Jungfer Braut nicht mehr so zimperlich tun. Deshalb ärgert Wrantpott sich, als er sieht, daß Emerentia und Oswald, die er als Verlobte betrachtet, bei seinem Hinzutreten erschrocken auseinanderfahren und erzürnt läßt Bock ihn losbrechen: „Zum Henker! Seh ich denn aus wie ein Bubah? Oder warum flattert ihr sonst auseinander? Brautleutchen sieht man doch schon durch die Finger. Die können sich immer auf Mann und Weib losküssen. Schon recht Oswald, daß du ihr den Mund im Voraus ein bischen wässericht machst. — Hierher Jungfer Braut! küsse mir deinen Bräutigam!“ (Wie? Meine Gegenwart flößt Euch Furcht ein? Ich verurteil Zärtlichkeiten nicht, wenn sie berechtigt sind. Du hast gut daran getan, Dorval, sie aufzuklären. Voran denn, Mademoiselle, umarmen Sie ihren Bräutigam = Goldoni.) Mit derselben Deutlichkeit und unter steter Beibehaltung der diesem Milieu eigentümlichen Redeweise fährt er fort: „Was soll das? Die Schamhaftigkeit da ist verteufelt übel angebracht. Dreht der Onkel den Rücken, so macht sich die Jungfer Nichte hinten und vorne zu schaffen. Kommt er wieder, so steht sie da, wie Petrus vor'm Kohlenfeuer. Komm her! (Zu Oswald, heftig) Und Sie dort — belieben Sie auch ein Paar Schritte!“ (Was ist das für eine Szene? Welche schlecht angebrachte Schamhaftigkeit. Wenn ich nicht da bin, kommst Du heran, wenn ich ankomme, entfernst Du Dich. Tritt näher. Vorwärts, nähern Sie sich auch = Goldoni). Im Deutschen tritt viel mehr als im Originale die spießbürgerliche Moral zu Tage, daß Liebesleute ruhig im Verborgenen sich auslassen können, öffentlich aber die Überehrbaren spielen sollen. Ein größeres Stück Grobheit wendet Paridom Concordia gegenüber an, wenn er bemerkt: „Meynet Sie, daß Sie mich mit all dem schönen Schnickschnack über-

tölpeln will?", wobei das Verächtliche der Anrede in der dritten Person besonders scharf klingt, während Geronte (3,8) sich zwar mißtrauisch, aber doch immer in den Formen der Höflichkeit ausdrückt, wenn er Madame Dalancour fragt: „Eh, Madame, glauben Sie vielleicht mich zu übertölpeln?". Daß in sprachlicher Beziehung die Bearbeitung durchaus nicht ungeschickt ist, haben wohl die eben gegebenen Übersetzungsproben schon angedeutet, wie ja hier überhaupt die Stärke der Lessingschen Schule, wenn man von einer solchen reden mag, zu finden ist, und gerade Bock steht da auf keiner niedrigen Stufe, wie die folgenden Bearbeitungen noch näher zeigen werden.

„Die Holländer".

Ein anderes Werk des Hamburger Theaterdichters ist die Komödie: „Die Holländer; oder: Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht!" Es ist eine Bearbeitung des Goldonischen Lustspieles: I mercanti, das zur Zeit des Karnevals 1753 zuerst in Venedig aufgeführt worden ist. Das Stück hat ursprünglich I due Pantaloni geheißen, ein Titel, der es noch den Typenkomödien beigesellt, erst später hat der Dichter es auch äußerlich den literarischen Lustspielen beigesellt.

Pancrazio, ein venezianischer Kaufmann, ist durch die Liederlichkeit seines Sohnes Giacinto, den der Vater in blinder Kurzsichtigkeit selbständig gemacht hat, dem Bankrotte nahe gebracht worden. Der Sohn weiß nicht nur den Doktor Malazucca um 2000 Dukaten, die der leichtgläubige, aber geizige Mediziner bei dem Vater hat unterbringen wollen, durch Vorspiegelungen eines höheren Zinssatzes zu betrügen, sondern versteht es auch, das vertrauensvolle Kammermädchen seiner Schwester, das bei ihm 150 Dukaten hinterlegt hat, durch Vorzeigen des von Malazucca ergatterten Geldes nicht nur hinzuhalten, sondern noch dazu zu bewegen, das Geld, das sie bei seinem Vater stehen hat, wegzunehmen und ihm selbst anzuvertrauen. Das erschlichene Geld verpraßt der junge Taugenichts auf der öffentlichen Spielbank, wobei ihm sein sauberer Freund Lelio Hilfsdienste leistet. Aber er hat Unglück und voller Verzweiflung stößt er auf den holländischen Kaufmann Rainmere, den Gastfreund seines Vaters, der von dem ruinierten Spieler jetzt geliehenes Geld zurückfordert. Das bringt den leichtsinnigen Verschwender, an dem Gianina, des Holländers altkluge, vielbelesene Nichte in moralischen Lehrstunden vergebens zu bessern gesucht hat, in helle Wut, und er beleidigt den Gast seines Vaters aufs gröblichste. Mittlerweile aber sind die Betrügereien, die der ungeratene Sohn Pancrazio's mit dem Doktor Malazucca und dem Kammer-

mädchen Corallina versucht hat, durch Faccenda, den treuen Diener des Hauses, ans Licht gekommen, und der verzweifelte Vater ist aufs äußerste aufgebracht. Es erscheint zwar fast, als ob der Sünder Giacinto sich durch Gianina's Weisheit auf einen bessern Weg bringen lassen wolle, da erscheint der beleidigte Oheim der Moralpredigerin auf dem Plane. Wieder kommt es zwischen den beiden Männern zum Wortwechsel, doch Pancrazio, der Vater und Freund, ist zu spät darüber angelangt, daß er die beiden hätte trennen können. Schon entschließt sich der erzürnte Holländer dazu, das Haus des Gastfreundes zu verlassen, ein Ereignis, das den venezianischen Gastgeber in die größte Not bringen würde, hat der Freund ihm doch versprochen, ihm über die finanzielle Krisis, in der er augenblicklich schwebt, mit seinem Gelde hinwegzuhelfen. In diesem entscheidenden Augenblicke, in dem Giacinto, über die elende Lage des väterlichen Geschäftes, die duch seine Schuld herbeigeführt worden ist, durch Faccenda belehrt, in seiner Kammer tobt und rast und sich ein Leid antun will, der Holländer über das Verhalten des Tunichtguts erbittert, abreisen will, Pancrazio von Gläubigern belagert wird, tritt die kluge Gianina als Retter auf. Sie liebt den jungen Verschwender trotz aller seiner Streiche aufs innigste und da sie weiß, daß ihr Oheim seine Schwester, die verständige Beatrice gern heiraten möchte, verbindet sie ihr eigenes Interesse mit dem ihres Gastfreundes, des alten Pancrazio. Sie bewahrt Giacinto nicht nur vor dem Selbstmorde, sondern bekehrt ihn auch und gewinnt seine Liebe, nun geläutert und gereinigt. Der Oheim wird besänftigt und mit Beatrice verbunden. Sein Geld aber hilft der bedrängten Firma wieder auf. So ist wieder alles gut geworden, und das Kaufhaus steht wieder intakt da, die beiden liebenden Paare aber machen sich auf den Weg nach den gewerbtätigen Niederlanden, wo Giacinto ein neues, arbeitsreiches Leben beginnen soll.

Auch in diesem Stücke zeigt der Bearbeiter wieder die Eigenarten, die ihn im „Paridom Wrantpott" charakterisiert haben, nämlich das Bestreben, die Handlung dem Wirkungskreise deutsch-bürgerlicher Verhältnisse anzupassen, und das Bemühen, durch eine mehr in die Augen springende Deutlichkeit zu wirken. Bock versetzt seinen Zuhörer nach Niederdeutschland in eine gut bürgerliche Handelsfamilie. Der venezianische Kaufmann Pancrazio entpuppt sich als niederdeutscher Börsenmakler Jochim Lernach, sein Sohn Giacinto erhält den plattdeutschen Namen Hinrich; Gabriel (Fabrizio) legt sich anstatt des italienischen Titels Signor Malmenati di Fossambruno den falschen Namen „Baron Ehrenfried von Wollgast aus dem Holsteinischen" bei (2,2 = II,II). Leopoldine (Beatrice) liebt es (2,11 = II,XII), in des tugendhaften Gellert Briefen zu

lesen, Sara (Giania) spricht (ib.) lobend von Basedows Philanthropin und preist diesen „denkenden Mann". Also ein ehrbares deutsches Bürgerhaus, in dem ein ungeratener Sohn zum Schlusse doch noch gebessert wird. Nicht ungewandt macht der Hamburger Dramaturg sich die Mittel der Sprache zu eigen, trägt die Farben so dick, wie es eben geht, auf die Leinwand, immer von der Absicht geleitet, die dichterischen Gestalten fast greifbar zur Darstellung zu bringen. So wird hier noch mehr wie im „Wrantpott" darnach gestrebt, so einen recht derben Hausvater hinzumalen, dessen polternde Grobheit jedem die versteckte Güte des Charakters in voller Klarheit zum Bewußtsein bringen soll. Das kommt deutlich in dem Selbstgespräche zum Ausdruck, das Jochem Lernach (1,16) hält: „Ich bin verwirrt und beschämt — so verwirrt und beschämt, daß ich nicht weiß, was ich aus dem Manne (dem edelmütigen Holländer van der Hoeft-Rainmere) machen soll! So unverhofft, so augenblicklich, so edelmütig von ihm gerettet! ist (sc. van der Hoeft) für mich Aug und Ohr, und für meinen Sohn blind und taub! Er hat Recht, der sonderbare Mann! Führt nicht der Bube jeden hinters Licht, den er erhaschen kann? Aber wart nur, Handelsmann! Die Handlung soll dir mit heute gelegt seyn! Der ehrliche van der Hoeft soll mir nicht umsonst die Lehre gegeben haben. Ich will dich lehren! will dich Wirtschaft treiben lehren! (indem er erhitzt auf- und niedergeht) Du sollst mir ein anderer Mensch werden, oder lieber ins Zuchthaus mit dir, als an den Pranger! — Ha! itzt wär ich so recht einmal Vater darnach, ihm das so recht vorzudonnern! Wär' ich seiner nur erst habhaft! (will fortgehen) Da geht er eben den Gang quer durch — (ruft) Heh! Heh! Hinrich! Hinrich! Komm her! Ich habe mit Dir zu sprechen. — Hinrich (von draußen herein) Hernach, Papa! Jetzt hab ich nicht Zeit. — Joch. Lernach: Ich will Dir Zeit machen, Bube — (läuft hinaus)." — Pancrazio (I,XVI): Non so che dire, son confuso, sono stordito, son fuori di me medesimo. Non sapeva come introdurmi a chiederli questo denaro, e casualmente l'ho preso in parola, e mi girerà i dieci mila ducati. Con questi salderò le mie piaghe e per l'avvenire leverò il maneggio a mio figlio, e le cose anderanno con più regola, con più direzione. Ah se mîo figlio si mutasse, se mio figlio si assodasse; se potessi ridurre l'Olandese a questo matrimonio, felice me! felice la nostra casa! Voglio andare da mio figlio e voglio siuo pregarlo, che procuri di mettersi in grazia della giovane, e farsi ben volere da suo zio. Eccolo mio figlio; Giacinto ascolta, vien quì, t'ho da parlace, Bravo; invece di venire, mi volta le spalle . . . . Ti troverò, ti arriverò. Der Unterschied zwischen Bock und Goldoni springt hier besonders in die Augen. Pancrazio ist vor allem der auf das Wohl seines Hauses, auf die Ehre seiner Firma

bedachte Handelsherr, der um jeden Preis den drohenden Fall des Geschäftes aufhalten möchte und in der geplanten Heirat freudig die Rettung begrüßt. Doch auch er ist fest entschlossen, seinen Sohn an weiterem Unheil zu hindern und ihn aus der Handlung zu entfernen, aber in diesem Bestreben ist er nicht so grell gezeichnet wie Jochim Lernach, dessen moralischer Eifer in den stärksten Farben ausgemalt ist, der zu den stärksten äußern Mitteln (Zuchthaus) seine Zuflucht nehmen möchte, der seine Ermahnungen in Worte des Donners kleiden will, ja, an einer anderen Stelle (2,8) den Sohn an den Haaren an die Börse schleifen möchte, um ihn dort zu brandmarken. Hinrichs Reue ist mit breiter Anschaulichkeit ausgemalt, wobei der Bearbeiter stets gerne äußere Mittel zu Hülfe nimmt. Auf Saras Vorhaltungen hin (2,13) sinkt der bußfertige Sünder mit dem Gesichte in den Schoß der Moralpredigerin und fleht sie an, „sein guter Engel" zu sein, Züge, die bei Goldoni (II,XIV) fehlen. Auch die Verzweiflung, die den ungeratenen Sohn ergreift, als er von dem Zusammenbruche der väterlichen Firma erfährt (3,5), wird bei Bock in der ihm eignen Weise ausgebeutet, während der italienische Dichter diese Seelenregung nur eben andeutet (III,VI). Hinrich teilt dem gerührten Zuhörer in einem langen Sterbemonolog seine Absicht mit, aus diesem Tale des Jammers zu scheiden. Er bittet seinen Vater (3,9) in den inständigsten Ausdrücken um Verzeihung und, um seinen Schmerz auch äußerlich kundzugeben, wirft er sich zu Füßen dessen, den er so tief gekränkt hat. Diese Reue ist durch die Liebe zu der Nichte des Holländers vermittelt worden. Darum kann der Hamburger Bearbeiter sich nicht genug darin tun, dieses Motiv, das Goldoni andeutungsweise, aber doch verständlich durchklingen läßt, in umständlicher Behaglichkeit auszuspinnen. Auch hier wieder spielt theatralisches Pathos eine Rolle, wenn Hinrich seiner Bekehrerin (2,13) mit bewegten Worten seine Herzensneigung gesteht und van der Hoeft (2,13) verzweifelt zuruft: „Sara muß meine Führerin seyn. Und wo Sie sie von mir reißen wollen, Herr, wo Sie sie von mir reißen wollen, mein Blut über Ihnen, und meine Seele auf Ihre Seele!" Es ist nach dem vorher Gesagten jedem klar, daß die Mercanti (II,XIV u. XVI) nicht so grelle Züge aufweisen. Bocks Liebe für Äußerlichkeiten ist betont worden. Der Liebhaber sitzt (3,6) zu den Füßen der Geliebten und umfaßt ihre Kniee, indem er in den leidenschaftlichen Ruf der Liebe ausbricht: „Sara! Sara!" Daß auch Saras Zuneigung keinem dunkel bleibt, ist nach dem Vorhergegangenen erklärlich. Der wortkargen Figur des Holländers Rainmere setzt Bock jene Figur des aufbrausenden, aber gutmütigen Polterers entgegen, der schon von Lessing angedeutet, im bürgerlichen Rührspiel bis Kotzebue eine ständige Person gewesen ist und den Bock

wie schon im Paridom Wrantpott und Jochim Lernach mit dem ihm dabei eigenen Behagen ausmalt. Van der Hoeft begrüßt Lernach (1,15) „treuherzig und geradezu", offen nennt er Hinrich dem Vater gegenüber „einen Windbeutel" (ib.), während Rainmere Giacinto zarter nur als unpünktlichen Bezahler seiner Schuld (non puntuale I,XIV) bezeichnet. Er kommt dem unglücklichen Vater, als dieser ihn wegen seines Sohnes Ungebührlichkeit um Entschuldigung bitten will, als echter bürgerlicher Biedermann entgegen, indem er ihm zuruft (3,4): „Was haben wir uns von Entschuldigung zu plaudern", ja, er redet ihn als „Schwiegervater" an und spricht von Leopoldine als seiner „Braut" (ib.). Als der alte Lernach an seine Uneigennützigkeit nicht glauben will, „wirft er im Eifer die Pfeife in Stücken", um gleich darauf wieder gelassen zu werden (1,15). Er gesteht selbst (3,4), daß er ungeduldig ist („so ungeduldig ich auch bin") und liebt entschlossenes Zugreifen, bemerkt er doch (ib.) dem Gastfreunde gegenüber: „Sie wissen, wie sehr ich die Kürze liebe, und das auch bey der Freierey," und die letzten Worte, ehe er Lernach verläßt, lauten charakteristisch: „Ich liebe die Kürze" (ib.). Also ein echter, traditioneller Polterer. Auch die Liebe des Fremden zu des Gastfreundes schöner Tochter wird dem Publikum breit ausgesponnen und wieder durch äußere, plumpere Mittel dargestellt. Als die heimlich Geliebte (3,1) zu dem Holländer kommt, da tut er wie ein verliebter Jüngling, „er rückt ganz hart an sie heran", streichelt ihre Wangen und macht ihr gleich darauf in aller Form eine Liebeserklärung; in der nächsten Szene kneift er sie in die Backen, nennt sie seine Braut, sein Schätzchen. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß Goldoni da (III,I—III) zarter vorgeht. Aber Bock ist ja immer bestrebt, dem Zuschauer alles möglichst deutlich vor Augen zu führen, wie auch Leopoldinens Zuneigung, bei Goldoni fein angedeutet, von ihm versinnlicht wird; denn das Mädchen steht bei des Liebhabers Anträgen verwirrt und beschämt und schlägt die Augen nieder, wie es sittsamen Bürgersmädchen in diesen Stücken stets geziemt. Die Gestalt des selbstlos treuen Buchhalters darf in einem rechtschaffenen Kaufmannshause nicht fehlen und so ist Fechner, der in der italienischen Komödie als einfacher servitore Faccenda eine untergeordnete Persönlichkeit bedeutet, eine wichtigere Figur. Er greift in alle Angelegenheiten der Firma mit ein (Handel mit dem Regimentsfeldscher 1,4); lange und eindringlich hält er im Interesse des Geschäftes (2,6) bei dem Holländer an, zu dem alten Lernach zu kommen; die Versöhnung zwischen Vater und Sohn ist sein Werk (3,8). Wenn Lernach ihm in Anerkennung seiner Verdienste (1,3) warm die Hand drückt und ihn als Freund behandelt, so ist das wohl recht rührend, aber man kann es begreifen, wenn Goldoni (I,IV; II,V) einen

Diener des Hauses keine solch eigenmächtige Rolle spielen läßt. Das Dienstmädchen Antchen (Corallina) ist mit der derben Spaßhaftigkeit, die solchen Personen im bürgerlichen Schauspiele eigen ist, gezeichnet. Kampfbereit stemmt sie (1,11) die Arme unter und trampelt mit den Füßen (fehlt I,X). Anderseits läßt sie sich von Hinrich in die Backen kneifen und küssen.

Das Laster muß deutlicher, schwärzer hingemalt werden. Gabriel, Hinrichs Freund, ist ein größerer Bösewicht und Hochstapler als Lelio. Er legt dem Zuhörer einen fein ausgearbeiteten Plan vor, wie er seinen Freund beim Spiel ausrauben kann (2,2), zu diesem Zwecke erhält er noch einen Spießgesellen Viole.

Die lustige Figur des Doktors Malazucca wird von Bock reichlich bedacht. Sie wird durch die des Felix Viktor Amputatorius ersetzt, weyland Chirurgien major in kayserlichen Diensten. Er hat aus Liebe zur Christenheit gegen die Türken gedient (1,8) und nimmt jede Gelegenheit wahr, seine Kunst anzupreisen (ib.) Sein Geiz ist handgreiflicher, durch äußere Mittel veranschaulicht. Er drückt seinen Geldbeutel zärtlich in die Arme und streichelt ihn, ihm wie einem Kinde liebkosend zuredend (1,6 u. 7.)

So sieht man, wie der Hamburger Bearbeiter hauptsächlich durch eine allen in die Augen springende Deutlichkeit seinem Publikum die Gestalten zu veranschaulichen sucht. Dabei verfällt er oft genug in Übertreibungen, wenn auch eine gewisse Lebhaftigkeit der Darstellung nicht zu verkennen ist.

Ansätze zu kürzen sind gemacht worden. Die Liebesszene zwischen Corallina und Pasquino fällt fort, wenn auch Bocks Vorbild, Lessing, in dem Torso „Die glückliche Erbin" einen solchen im italienischen Lustspiel traditionellen Auftritt köstlich nachgeahmt hat. Mit Geschick sind aber diejenigen Szenen gestrichen, in denen es sich um Corallina's Geldgeschäfte handelt (I,XII: Pasquino verrät Faccenda, daß Corallina dem Giacinto Geld geliehen hat; II,IX: Cor. teilt Pancrazio mit, daß sein Sohn sie betrogen ; II,X schimpft sie Facc. aus, daß er dem padrone ihre Geschäfte mit Giac. verraten hat und fällt XI über Pasq. her, daß er Facc. ihr Geheimnis ausgeplaudert hat.) Sie werden am Schlusse des zweiten Aktes in eine Szene zusammengefaßt, wo Antchen dem alten Lernach mitteilt, wie schmählich sein Sohn sie betrogen, überaus wirkungsvoll, da Lernach sich so wie so schon in der größten Aufregung befindet. Desgleichen fällt die lange Szene fort, in der Gianina, Goldonis Blaustrumpf, sich mit Giacinto über den Wert des Bücherlesens disputiert (I,XVIII), die vielleicht nur hätte gekürzt werden sollen, da sie lustige Motive enthält, ebenso Pancrazio's Lobesmonolog auf den edelmütigen Holländer. Die beiden Auftritte (III,XI—XII), die von seiner

gütigen Schenkung handeln, sind (3,9) nur kurz angedeutet, an der Stelle, wo Lernach Fechner das geliehene Geld zeigt mit den Worten: „Sehn Sie? Da liegt die Frucht meiner Folgsamkeit. Der rechtschaffene Holländer hat ihre Meynung von ihm bestätigt". (F. hatte B. geraten, van der Hoeft um Hülfe anzugehen). Während Pancrazio am Schlusse sich in langer, moralischer Rede über Kindererziehung verbreitet, schließt bei Bock das Stück lustiger. Dem Holländer bangt nicht um die Zukunft, fröhlich ruft er die Schlußworte aus: „'s soll unter uns bleiben, Weibchen, was wir erfahren werden!"

Manches hätte allerdings ohne Schaden auch noch gekürzt werden können. So der Monolog Lernachs über sich und seine Lage (1,5 = IV), Dinge, die man schon weiß, die langen Betrugsszenen der beiden sauberen Freunde Lelio und Giacinto mit dem Doktor Malazucca (1,8 = I,VII), das Selbstgespräch des alten Lernach über seine schon bekannte Not, die lange Unterredung des Kaufmannes mit van der Hoeft (1,15 = I,XIV u. XV), der Auftritt, in dem Lelio dem Malazucca gegenüber den Hochstapler spielt (II,II = 2,2), Giacinto's heftige Auseinandersetzung mit Lelio, der dem unglücklichen Spieler nicht aus der Klemme helfen will (II,III = 2,4), des Doktors langer Disput mit dem alten Lernach (II,VII = 2,9), Saras Selbstgespräch über die Macht der Liebe (II,XIII = 2,12) alles dies sind mehr oder weniger überflüssige Episoden.

Doch noch erweitern muß Bock seine Vorlage, und da zeigt sich wieder die für ihn charakterische Eigenschaft, jede Gelegenheit beim Schopfe zu fassen, wo er den Moralprediger spielen kann.

So bricht Lernach (1,13) über seinen ungeratenen Sohn in moralischen Jammer aus, van der Hoeft hält (1,15) dem alten Gastgeber eine lange Predigt über Kindererziehung; dieser will, wie schon erwähnt, seinen verkommenen Sprößling (2,7) an den Haaren zur Börse schleppen, allen Vätern zum abschreckenden Beispiele; über den geizigen Amputatorius fällt Jochim Lernach (2,9) mit den Worten her: „Und Sie, schändlicher Mann, sollte man an den Schandpfahl stellen lassen, ein Schild auf der Brust, mit großen Buchstaben darauf: Jugendverführer!" (Bei Goldoni, II,VII, nur: Voi meritate di andare in berlina); die Macht der väterlichen Liebe, die einen heruntergekommenen Sohn retten kann, wird laut gepriesen (2,10). Ein solcher Moralprediger wie Bock kann sich natürlich auch (2,11) eine Lobrede auf den philanthropischen Basedow nicht ersparen, „diesen denkenden Mann, der seinen Dank, wie jeder Denker für die Menschheit, erst von der Nachwelt nach Verdienst einärndten wird! Diesen rechtschaffenen Weltbürger, der das Werk seiner Verewigung in Ihrer Nachbarschaft (Sara spricht zu Leopoldine) anfing!" Das Spiegelbild seiner selbst, das die moralliebende Sara dem

jungen Lernach vorhält, ist für Bocks Weise zu charakteristisch, um nicht unverkürzt wiedergegeben zu werden (2,13). Sara (fährt ernsthaft und langsam fort) „Denken Sie sich nun diesen Hinrich Lernach vor seinem Spiegel, mit der offenen Stirn, mit dem redenden Auge, mit der gefälligen Freundlichkeit um seinen Mund, mit den blühenden Wangen der Jugend, mit diesem ganzen übereinstimmenden glücklichen Wuchse — — und dann stellen Sie ihn vor den Spiegel der Darstellung Gutes und Böses, die Stirne finster und versteckt in Unmuth, aus Verdruß über die fehlgeschlagene Karte; das Auge stumm und todt von den Schwelgereyen der Nacht; um den Mund her zwey finstere Falten der mit den Zähnen in sich verbißenen Wuth; auf seinen Wangen das Erbleichen der im dürren Boden ersterbenden Rose; an seinem ganzen Wuchse Zwiespalt jedes Gliedes mit den andern — — Versündigt er sich nicht unverzeihlich an dem mildesten Schöpfer? Macht er nicht aus seinem glänzenden Ebenbilde das Ebenbild des Feindes der Schöpfung? Ists nicht schade für die Welt um einen jungen hoffnungsvollen Bürger, der sich von der allgemeinen Kette unbändig losreißt, deren nützliches Glied er seyn könne? — — Die Bestimmungen eines Vaters, der nichts aus der Acht ließ, keine Kosten scheute, sich in ihm ein wohltätiges Monument für die Nachwelt zu errichten, was wird aus ihnen? Die Empfindungen des unschuldliebenden Mädchens, das ihn am Morgen seines Lebens fand, und mit ihm gern seinen Tag durchwandelt hätte, weß haben sie sich zu trösten? Sehen Sie hinein in diesen krystallenen Spiegel. Keine Gleisnerey kann ihn anhauchen. Sehen Sie hinein, und sehen darinn — hier die Welt über sich murren und Urtheil sprechen — da Ihren Vater im Grame über Sie vertrocknen — dort das Mädchen ihrer Gesellschaft wehmüthige Thränen des Jammers über den Verlust des von ihr verirrten Jünglings in ihren Schoos weinen — — und jenseit aller dieser Gruppen und Gestalten sehen Sie sich selbst auf der Spitze der steilsten und schlüpfrigsten Höhe zu einem unabsehlichen Abgrunde, wie Sie kaum noch fußen können, nicht hinunterzustürzen! — — Werden Sie dann noch anstehen, sich wie jener Kayser auf der Spitze des unbedachtsam erstiegenen Felsens, nach einem willfährigen guten Engel umzusehen, der sie zurückführt! Werden Sie noch anstehen? —“ Man halte neben diese langatmige, wenn auch beredte Peroration Goldonis verhältnismäßig kurze Tugendrede (II,XIV) Guardatevi in quello specchio, in cui i vizj, e le virtù si distinguono. Guardatevi in quello specchio, che vi ho posto dinanzi agli occhj, e conoscerete voi stesso. Se un cristallo sincero vi assicura, che siete amabile, un ragionamento veridico vi convinca, che non siete degno d’amore. Poveri doni di natura in voi traditi da un ingradissimo abuso! Infelici le vostre grazie

del vostro volto, deturpate dal vostro costume! misero quel padre, che a voi diede la vita! infelice colei che ingiustamente vi ama!) und man wird deutlich sehen, wie sehr Bock es liebt, den Prediger zu spielen, so sehr, daß er dabei noch den Goldoni übertrifft, der doch auch schon moralsüchtig genug ist.

Bock liebt es auch, auf eigene Kosten neue Witze zu reißen. Der junge Lernach nennt den wunderlichen Feldscher (1,8) den „Herrn Beelzebub aus dem Lazareth". Amputatorius will den beiden Freunden (ib.) ärztliche Hilfe leisten „Sobald Sie schicken, bey Tag und bey Nacht, innerlich und äußerlich, bey kalten und hitzigen Fiebern, bey Stockflüssen und Obstruktionen, bey Arm- und Beinbrüchen, bey Verrenkungen und Krebsschäden —". Amputatorius sagt(2,9)von sich selbst aus, daß er eigentlich Knochenhauer heiße, ein Name, den er des gemeinen Pöbels wegen ins Lateinische zu übersetzen für gut befunden.

Bock ist sehr national gesinnt. Bei Goldoni ist Gianinas Vorliebe für Venedig mit ein paar Worten erledigt (Rainmere sagt I,XIV von seiner Nichte: Mia nipote è più Italiana che Olandese), der Bearbeiter spinnt die Vorliebe Saras für Deutschland fast eine ganze Szene hindurch aus (1,13).

Immerhin ist bei dieser Weitschweifigkeit, dem Hang zu moralisieren, der Vorliebe für derbe Späße, der tief wurzelnden Sucht, stets die stärksten Farben aufzutragen und in die bürgerliche Sphäre, wenn auch gewaltsam, hineinzuziehen, die Bocksche Bearbeitung schon allein der manchmal wirklich ausdrucksvollen und zuweilen, wie noch gezeigt werden soll, an Lessing erinnernden Sprache wegen als ein beachtenswerter Versuch zu bezeichnen. Man hat hier eine merkwürdige, nicht ohne selbständigen Geist unternommene Verquickung des launigen, beweglichen italienischen Dichters mit dem ernsthafteren, schwerfälligeren deutschen bürgerlichen Schauspiele vor sich; aus der zierlichen, neckischen Venezianerin ist eine ehrbare, deutsche Jungfer geworden, die für Jacobi schwärmt und in Gellerts Briefen liest.

Abfällige Kritik über die Bockschen Bearbeitungen.

Und so ist das Urteil wohl mit Recht voreingenommen zu nennen, das der Lizentiat Albrecht Wittenberg im 25. Stück des allgemeinen deutschen Wochenblattes zur Ehre der Lektür, im 21. Briefe über das Theater über Bock fällt, „eben der Wittenberg, der bisher ein so starker Freund, Verteidiger und Lobredner nicht allein der Schaubühne, sondern

auch der Ackermannschen Gesellschaft gewesen war, eben der Wittenberg, der das Schreiben an Mamsell Ackermann die Aeltere über eine Beurtheilung der Ackermannschen Schaubühne im 18. Stück der Klotzischen Bibliothek geschrieben hat, eben der Wittenberg, der vor einigen Jahren den Pastor Goeze bei Gelegenheit seines Streites über die Sittlichkeit der Schaubühne so sehr herunter machte," (Bertrams Beitr. z. Gesch. d. d. Th. S. 42.) dieser jetzt so grimme Feind der Ackermannschen Bühne und aller, die damit in Verbindung stehen: „Herr Bock geht noch schlimmer (als Bode) mit den Stücken, besonders mit den englischen, um, die ihm zum Unglücke in die Hände fallen. Herr Bode ist doch wenigstens der englischen Sprache vollkommen mächtig; Herr Bock hingegen muß seine Zuflucht zum Wörterbuche nehmen. Seine Schule für Weiber ist in der That ein recht possirliches Ding geworden, ebenso possirlich, als das Stück: Verstand geht vor Schönheit, welches er dem Goldoni verhunzet hat." Die Umänderung solcher Stücke für das deutsche Theater, wie man sie ja in Hamburg liebt, erregt seinen Unwillen im höchsten Grade, und was er von Bodes Westindier sagt, will er auch von Bock gelten lassen: „Er hat uns einen Zwitter geliefert, der weder deutsch, noch englisch, noch westindisch ist, mit einem Worte, ein buntschäckigtes Ding, das zwar das Gelächter der anmaßlichen Kenner und Schulknaben erregen kann, aber wahren Kennern unerträglich seyn muß. . . Ich habe in Gesellschaft von Engländern die Vorstellung dieses Stückes angesehen. Sie fragten mich, ob denn dieß Stück wirklich aus dem Englischen übersetzt oder ein deutsches Original sey? so wunderlich kam ihnen das Gemische englischer und deutscher Sitten vor." Der Gesinnungswandel Wittenbergs erscheint denn auch Bertram (Beitrag S. 42) verächtlich und er ruft entrüstet aus: „Das ist schlecht! — Ja das ist's! Hätte der Mann nach seiner Empfindung diese Briefe geschrieben, so ließ man's gelten. Die dummen Leute loben und tadeln nach Empfindung; Kluge aber nach Empfindung und Einsichten zugleich. Man würde theils den schwachen Menschen bedauern, theils über seine Einfalt lachen. Aber so weiß man's nur zu gut, daß er in denselben aus Privatursachen von der Ackermannschen Gesellschaft und vom ganzen Stand der Schauspieler in einem so niederträchtigen Tone (er erklärt sie im 29. Brief ü. d. Theater rechtlich für ehrlos) spricht . . . Was abscheulicheres kann man wohl nicht vom Wittenberg lesen, als der 27. Brief im 31sten Stück ist, (wo er seinen Gesinnungswandel zu erklären sucht und Goeze um Verzeihung bittet); aus demselben guckt der Heuchler recht hervor. So ist's aber mit einigen unserer theatralischen Kritikern: Der Eine lobt mit Unverstand, und der Andere tadelt unverschämt, und so bleibt

jeder Versuch, den man zur Verbesserung der Bühne zu unternehmen glaubt, ohne Nutzen."

„Wissenschaft geht vor Schönheit".

Der Hamburger Bearbeiter wird nicht müde, Goldoni für sein Theater auszubeuten. Die eben angeführte Kritik Ws. macht auf ihn keinen Eindruck. So erscheint noch „Wissenschaft geht vor Schönheit." Ein Lustspiel nach dem Goldonischen „Das gelehrte Dienstmädchen". Es ist eine Umarbeitung der ersten echten Komödie des venezianischen Dichters, wenigstens der ersten wirklich niedergeschriebenen, der Donna di garbo. Es ist dies ein Titel, der schwer entsprechend wiedergegeben werden kann, da das eine Attribut di garbo eine Reihe der feinsten Züge gewissermaßen zusammenfassen soll. In diesem 1742 von Goldoni verfaßten Lustspiele steht eine Person im Mittelpunkte der ganzen Handlung; das Urbild ist die Schauspielerin Baccherini gewesen. Man darf sich darunter eine junge Florentinerin von großer Schönheit, von sehr lebhafter und überaus witziger Gemütsart vorstellen; ihre Gestalt war von bezaubernder Formenfülle, aus dem Gesichte von zartestem Weiß leuchteten schwarze Augen hervor, ihre Aussprache zeichnete sich aus durch außerordentliche Anmut. (Vergl. Petrocchi p. 112.) Eine solche Gestalt sollte Rosaura, die donna di garbo, vorstellen. Aber es war der Baccherini nicht beschieden, die Ruhmeskränze zu ernten, die Goldoni, von Liebe zu ihr ergriffen und nur für ihren Ruhm arbeitend (Petr. ib.), ihr zugedacht hatte. Sie ist gleich nach der Abfassung gestorben, und Teodora Medebac hat 1747 in Livorno ihr Erbe angetreten. Aber auch sie hat in dieser Rolle großen Eindruck gemacht. Nach dem Urteil der Zeitgenossen war auch diese donna di garba „eine Rosaura, die gefiel und alle bezauberte und alle nannten sie bei diesem Namen (sc. d. d. garbo)" (Petr. 117.) Und in der Tat hat die Rolle diesen Beifall verdient. Denn dieses listige, warmblütige Mädchen muß durch seine auch in den trübsten Lagen nicht ermüdende Munterkeit, durch das mit neckischer Durchtriebenheit geführte Intriguenspiel aller Herzen einnehmen.

In der Universitätsstadt Pavia hat sie durch ihre Anmut und heitere Gemütsart die Zuneigung Florindo's, eines Bologneser Rechtsstudenten, gewonnen, der aber, wankelmütigen Charakters, ihr wohl ihrer Armut wegen bald untreu wird. Sie aber läßt nicht von ihm und reist ihm in das Haus seines Vaters voraus, wo sie als Kammermädchen in Dienste tritt.

Dort weiß sie, immer ihrem Ziele, den ungetreuen Liebhaber zurückzugewinnen, nachgehend, alle, vom Herrn herab bis zum letzten Bedienten, für sich einzunehmen. Den Dottore bezaubert sie durch ihre in Pavia erworbene Gelehrsamkeit so sehr, daß er daran denkt, sie zu heiraten, auf die Spielwut seines Sohnes Ottavio weiß sie einzugehen, sie hilft der Modetorheit seiner Frau Beatrice nach, des Doktors junge Tochter Diana sucht sie in dem venezianischen Studenten Momolo einen Liebhaber aus, und die liebedurstigen Bedienten Arlecchino und Brighella werden von ihr lustig an der Nase herumgeführt. Ja, als Florindo mittlerweile nach Beendigung seiner Universitätsstudien mit Isabella, seiner neuen Geliebten, die er aus dem väterlichen Heim entführt hat, nach Pavia zurückkehrt, um seinen Vater zur Heiratseinwilligung zu bewegen, verzagt die verlassene Liebhaberin nicht. Zwar hat Isabella, da sie sich nicht gleich zu erkennen geben soll, Mannskleider angelegt und führt den Namen Flaminio, aber Rosaura, die Florindo zu seinem Schreck hier wiedersieht, hat das Geschlecht der Fremden gleich erkannt und durchkreuzt alle Pläne ihres ungetreuen Bräutigams. Als sie sieht, daß Bitten und Flehen bei Florindo nichts fruchtet, greift sie zu wirksameren Mitteln. Sie läßt zwei Minen springen, indem sie ihrem ehemaligen Liebhaber gegenüber so tut, als ob sie seinem Vater, dem Dottore, der um ihre Gunst buhlt, die Hand reichen möchte, anderseits die unedle Handlungsweise ihres früheren Bräutigams aufdeckt, um ihn durch Beschämung zu bekehren. Da weicht der Jüngling seiner eifersüchtig wieder aufwallenden Liebe und verwirrt und beschämt erklärt er sich bereit, seinen Verpflichtungen gegen die verlassene erste Geliebte nachzukommen und auf Isabella verzichten zu wollen. Der Vater giebt seinen Segen, Isabella findet an Lelio einen Mann, der ihre Ehre wiederherstellt, Diana erhält ihren Momolo.

So ist in Rosaura ein warmblütiges, herziges Geschöpfchen herausgekommen, dessen etwas altkluge Weisheit an Portia erinnern könnte. Bei dem Augenmerk, das Goldoni stets auf die Hauptfigur, (Vergl. Nicolais Bemerkungen) deren Urbild seinem Herzen ja so nahe stand, gerichtet hat, sind die Gestalten Florindo's und Isabella's allerdings weniger gut ausgefallen, und der Dichter, dessen naiver Ursprünglichkeit es selten auf spitzfindige, moralische Begründungen ankommt, hat es übersehen, daß ein Florindo, der eigentlich ein zweizüngiger Schuft ist, einer solchen Rosaura nicht wert ist, und daß man Isabella's Schritt sonderbar findet, sich mit einem ihr widerwertigen Gecken abfinden zu lassen.

Wie in den vorigen Stücken, so verleugnet Bock auch hier seine charakteristischen Eigenschaften nicht. Wieder führt er den Leser in die ihm vertraute bürgerliche Gesellschaft ein.

Da begegnet man dem würdigen Doktor Kant (Dottore) und seinem Sohne Albert (Florindo) nebst Frau Karoline (Beatrice); der Typus der übernaiven, ehrbaren Bürgerstochter tritt uns in Suschen entgegen (Diana), Lelio und Momolo sind in Schwallbach zu einer Person vereinigt und Arlecchino und Brighella werden zu den ehrsamen Bedienten Philipp und Michel und dürfen nicht mehr ihre Späße treiben. Die Universitätsstadt Pavia wird zu Berlin. Schwallbach liest seinen Zuhörern (2,8) ein Lied vor, das Laurette (Rosaura) Kant gegenüber (2,9) hinstellt als eins von „den süßen Liedern des süßen Jacobi, voll süßer Empfindungen für das süße Geschlecht geschrieben", Laurette trägt Hagedorns, ihres Lieblingsdichters Lied von der Buhlschaft zweier Spatzen vor (3,9), Suschen singt ein Lied, „das ihr der Hofmeister gegeben hat" (ib.) und Albert preist „die holde Flur der Fluren, wo die Weste sanfter kühlen, die Lämmer froher spielen, wo von bebüschten Flüßen die Vögel lauter grüßen" in einem Gedichte, das an Bürgers „Dörfchen" anklingt (ib.). Wir befinden uns also wieder in dem ehrbaren, wohlhabenden deutschen Bürgershause, dessen Kreis hier etwas schöngeistig gefärbt ist.

Bocks moralische Ängstlichkeit verleugnet sich nicht. Die ehrsame Laurette muß von Reue darüber ergriffen sein, daß der „ihrem Herzen" allerdings „noch immer werthe Verbrecher" sie ihren Grundsätzen wankend gemacht hat (2,14), sie schildert in einem Gespräche mit Suschen (1,4) die Sittsamkeit als den „Mittelpunkt aller weiblichen Tugenden" „und ein junges, sittsames Mädchen gleicht dem Veilchen am Wasserfalle, das in seiner einsamen Unschuld weit reitzender ist, als die freche Pappelrose, die ihre Reitze jedem buhlenden Schmetterlinge darbietet". Anderseits darf sich Laurette gleich den Heldinnen in den damaligen moralischen Romanen nicht so weit gehen lassen wie die in südlicher Leidenschaft über den Undank des noch immer verstockt bleibenden Geliebten alles vergessende Rosaura (II,XIV), die, von der höchsten Liebe zum stärksten Hasse übergehend, den Treulosen wie eine Furie martern möchte, sondern sie deutet nur eben an, daß auch sie einmal die Geduld verlieren könnte, wenn der „werthe Verbrecher" nicht „in sich gehen" will (2,14). Die Mittel, die Rosaura anwendet, um Florindo wieder zu gewinnen, kommen dem Hamburger Bearbeiter bedenklich vor. Er stößt sich daran, daß die Venezianerin dem Doktor schmeichelt, ihn aber bei seiner Schwiegertochter, die ihn nicht leiden mag, mit Ausdrücken, wie „alte, verdrießliche Hummel" (II,VII) bezeichnet. Dabei kann man jedoch bedenken, daß dies ihre wahre Gesinnung nicht ist, sondern daß sie damit die betreffenden Personen zu überlisten sucht. Das ist eher ein Zeichen listiger Klugheit als niedriger Denkweise. Aus denselben Beweggründen heuchelt sie Ottavio gegenüber Ergebenheit

und macht Arlecchino (I,IX) so verliebt, daß er sie verläßt mit den Worten: „Lebe wohl, meine liebe Kleine, ich schenke Dir mein Herz.“ Deutet Rosaura doch selbst (I,XIII) die eigentlichen Gründe ihrer Handlungsweise an: „Ich will zusehen, ob ich ihn (sc. Momolo) verliebt machen kann; und wenn es auch weiter um sonst nichts wäre, so kann er mir doch dazu dienen, Florinden Furcht einzujagen“ (Nach Saals Übersetzung). An alle dem kann der Bearbeiter nicht ohne moralisch zu bessern vorübergehen und läßt die seiner moralischen Kritik bedenklichen Stellen fort. Doktor Kant ist Laurette im höchsten Grade verehrungswürdig, der Hamburger Dichter läßt sie zu ihm aufschauen wie zu einem Vater; den Bedienten muß sie unnahbar gegenüber stehen, wenn auch äußerlich selbst eine Dienende; Leopolds Spielsucht sucht sie entgegen zu treten und sie lächerlich zu machen, Schwallbachs überraschende Liebeserklärung weist sie gleich zurück und sucht ihn mit Suschen zu vereinigen. Das ist wohl ein ehrsames, tugendliebendes Mädchen, das gute Sitte durch Wort und Beispiel lehrt, aber von der neckischen Munterkeit, der verschlagenen Klugheit und naiven Sorglosigkeit in der Wahl der Mittel, welche die lustige Venezianerin des Goldoni zu einem so anmutigen, zierlichen Plappermäulchen macht, ist in der tugendhaften Jungfer Laurette wenig zu merken. Die etwas wankelmütige Natur des Florindo sucht der Bearbeiter, dessen Moral es als eine Ungeheuerlichkeit vorkommt, daß ein Mann nach dem ersten Treubruche noch ein zweites, höher geborenes Mädchen verführt, vielleicht zum dramatischen Vorteil dieses Charakters dadurch zu heben, daß er die Rolle der Isabella ganz ausfallen läßt, wenn auch dadurch die neckische Verwirrtheit des Intriguenspiels wesentlich vereinfacht wird. Anderseits aber trägt er bei der Zeichnung dieses Charakters die Moral zu dick auf, wenn Albert (2,11) sich „seinem Vater um den Hals wirft“ und die pathetischen Worte hervorsprudelt: „O mein Vater! — Endlich bringt uns das Schicksal wieder zusammen. Lassen Sie mich hier an dieser Brust das kindliche Gefühl in aller seiner Fülle schmecken. Lassen Sie mich mit diesem Kusse Ihnen alles sagen, dessen mein dankbares Herz in diesem Augenblicke voll ist. Laßen Sie ihn für alle Ihre Liebe das zärtlichste Angelöbniß auf die Zukunft seyn.“ (Ich freue mich, Sie gesund zu sehen, mein liebster Vater — Goldoni II,IX)

Neben dem Bestreben, überall moralische Änderungen anzubringen, geht das Bemühen Hand in Hand, die Zeichnung möglichst grell und deutlich auszuführen. In derselben lebhaft bewegten, ausdrucksvollen Sprache sucht Bock seine Effekte zu steigern und schreckt dabei vor der Häufung pathetischer Wiederholungen nicht zurück. Das zeigt sich am besten da, wo Laurette über die endgültige Weigerung des

Geliebten, ihr seine Liebe wieder zuzuwenden, „in die äußerste Heftigkeit gebracht“ ihm (2,14) den Endbescheid zuruft: „Wie? Drohungen statt Bitten? Schmähungen statt Reue? und das kannst Du Schamloser, ohne meine Rache zu fürchten? Kennst Du mich auch? Wer bin ich? Ein Weib! eine von Dir Verlassene! eine von Dir Hintergangene! eine von Dir aufs Aeußerste Getriebene! Oder bin ichs nicht? Wer hinterging mich mit erdichteten Liebkosungen? Wer machte meine Grundsätze wankend? Und wer verließ mich nach alledem? Du Schmeichler! Du Sophist! Du Betrüger! — Wo ist nun aller jener Prunk von Worten? alle jene Uebertreibung von Empfindungen? Und Du fürchtest die Wuth der beleidigten, hintergangenen, und nun noch geschmähten Liebhaberinn nicht? Ich bitte Dich, geh in Dich, Du meinem Herzen noch immer werther Verbrecher! Ich bitte Dich, geh in Dich, oder —“ (Was? mir noch zu drohen? Unbesonnener, Unbescheidener, so begegnen Sie mir, die Ihnen so viele Proben ihrer Treue gegeben hat. Barbar! So belohnen Sie meine Liebe? Bedauern sollten Sie mich wenigstens, um Verzeihung bey mir bitten. Aber nein, halsstarriger, verkehrter Mensch, Sie hassen mich, Sie verspotten mich, Sie begegnen mir noch dazu übel. Doch höre, höre, Ruchloser, ich werde mich gewiß zu rächen wissen. Ich werde eine Furie seyn, die Dich martern wird. Nein, dergleichen Schimpf ist gar nicht zu erdulden. — Nach Saals Goldoniübersetzung) Anderseits stößt der Hamburger Dichter sich in seiner übergroßen Genauigkeit an Äußerlichkeiten, die dem naiveren Italiener, dem die muntere Charakteristik seiner Heldin die Hauptsache ist, nicht auffallen. Bock aber kann es nicht ruhig hinnehmen, daß Rosaura's Vater ein Bedienter, ihre Mutter eine Wäscherin, sie selbst eine Büglerin gewesen ist, er findet es unwahrscheinlich, daß ein Mädchen solch niederer Herkunft sich eine derartige Geistesbildung erwerben kann, (die man doch durch geistiges Sichanschmiegen an den Geliebten erklären könnte) und nimmt deshalb in seiner tüfteligen Genauigkeit im Gegensatze zu dem harmlos erfindenden Goldoni zu äußerer Begründung seine Zuflucht. Der Hamburger Dichter macht aus dem Mädchen niederer Abkunft „die Tochter eines großen und berühmten Mannes“, eines Professors, die nur aus Liebe zu dem ungetreuen Bräutigam niedrige Mägdedienste verrichtet (1,1), und die ihre Gelehrsamkeit der „Pedanterey ihres verstorbenen Vaters verdankt, der aus seiner Tochter gern einen Sohn machen wollte“ (3,9). Anderseits kann Bock sich nicht genug darin tun, wenn er diese Gelehrsamkeit zeichnen will. Laurette plappert (1,6) geläufig Französisch, auch Italienisch beherrscht sie (1,8) und in der Unterredung mit dem Doktor verfügt sie über bedeutende Lateinkenntnisse (1,5). Vier Sprachen sind ein bischen viel für ein deutsches Bürgermädchen. Auch Catharines Putz-

sucht muß lebhafter ausgemalt werden durch ihr Gedicht auf auf „Die Heldin, die Roberonden werden hieß", das einen Teil des von Bock (3,9) erfundenen dichterischen Wettstreites ausmacht, der eigens zum Zwecke der grelleren Zeichnung der Charaktere ersonnen ist. Ihr Gatte Leopold ist in seinem Liede auf die „theure Kabala", „der Wissenschaften A und O, und aller Künste O und A" deutlicher dargestellt (ib.) als Ottavio (I,XII). Schwallbachs eingebildete Narrheit, die durch sein Lied auf den heimgekehrten Albert, „der an der Musen Brust die Milch der Weißheit eingesogen und öffentlich zu Thelis Lust den Ehrenmantel angezogen," (3,9) handgreiflich gekennzeichnet wird, wird auf die Spitze getrieben, wenn der Geck in affektiert lächerlichem Tone (1,8) Laurette fragt: „Und wie lange ist es schon, daß sich ihre geschickten und alles vermögenden Finger mit dem System der äußerlichen Schönheit ihrer Madame beschäftigen?" In Laurettens Antwort läßt der Hamburger Dichter die Narrheit der Frage greller sich wiederspiegeln: „Die Göttinn Luna hat sich schon zweimal in halber und ganzer Gestalt den Bewohnern unserer sublunarischen Welt sehen lassen. "(Wie lange ist es schon, daß sie mit ihren beschäftigten Händen die Schönheit der Madame zieren — Die Sonne vollendet heute gerade ihren Lauf zum achtenmal — Goldoni, nach Saal.) Derselbe Autor, dessen derbe Spaßlust überall deutlich sichtbar zu Tage tritt, streicht die Späße der Arlecchino und Brighella (I,VI; I,IX; II,XVII) rücksichtslos, auch hier wieder übertriebene Genauigkeit zeigend, wo ein Lessing Nachsicht walten ließ. Suschens Einfalt wird übertrieben, wenn auch auf nicht ungeschickte Weise. Ihre Verschämtheit beim endlichen Zusammentreffen mit ihrem Geliebten Schwallbach (2,7), wo Laurette ihr Wort für Wort der Unterhaltung vorsagen muß, ist zwar hübsch erfunden, aber vielleicht etwas zu stark ausgemalt. Aber Bock will uns ja auch den Typus des kindlich einfältigen Bürgermädchens, für den damals alle Welt schwärmte, vorführen und in dieser etwas altväterlichen Umgebung klingt es allerdings recht artig, wenn Suschen (3,9) ängstlich das Liedchen vorträgt, „das ihr der Hofmeister gegeben":

„Kleine liebe Einfalt, bleibe
Bey der Thoren Zeitvertreibe
Unverändert, was du bist,
Stutzer werden dich beklagen,
Doch die Unschuld wird dir sagen,
Daß die Einfalt Tugend ist."

So zeigt der Hamburger Dichter auch in dem Stücke „Wissenschaft geht vor Schönheit" sich wieder in seinen eigenartigen Vorzügen und Schwächen. Letztere aber finden ein gut Teil Entschuldigung wohl darin, daß es Fehler des damaligen Geschmacks, Kinder ihrer Zeit sind.

„Geschwind, eh es jemand erfährt."

Die letzte Bearbeitung des Hamburger Bearbeiters ist das Stück „Geschwind, eh es jemand erfährt, oder: der besondere Zufall". Dieses Lustspiel ist aus dem Curioso accidente des Goldoni geschöpft und hat eine Komödie zur Vorlage, die, reich an scharfer, der Wirklichkeit abgelauschter Charakteristik, jedem gefällt durch die anmutige Frische der zierlichen Ausführung. Auch Bode hat den C. a. übersetzt unter dem Titel „Der besondere Zufall". Seine Übersetzung ist jedoch nicht gedruckt worden. (Reichards Gothaer Theater-Kalender auf das Jahr 1776. S. 177.)

Filiberto, ein reicher holländischer Kaufmann, hat einem jungen, kriegsgefangenen französischen Offizier, namens de la Coterie, in seinem Hause Gastfreundschaft geboten. Der Franzose verliebt sich bald in Giannina, die hübsche, lebenslustige Tochter seines Gastfreundes, und findet bei ihr Gegenliebe. Da der Vater des Mädchens Verdacht schöpft, weiß die kluge Holländerin seine Vermutungen auf ihre Freundin, die Tochter des reichen Emporkömmlings Riccardo, geschickt abzulenken. Filiberto ergreift freudig diese Gelegenheit, sich an seinem ehemaligen Freunde Riccardo, der ihn durch sein Protzertum abgestoßen hat, rächen zu können, und rät dem Leutnant, die Costanza zu entführen, ja, er giebt seinem Gastfreunde sogar Geld zu diesem Zwecke. Doch die Strafe für diesen boshaften Plan folgt auf dem Fuße. Der junge, in Giannina sterblich verliebte Offizier benutzt diese gute Gelegenheit, um mit des stolzen Kaufmanns eigener Tochter zu entfliehen. Doch la natura non può mentire, und so versöhnt der geprellte Vater sich wieder mit den Entronnenen, die sich ihm als Neuvermählte vorstellen.

In diesem Stücke sind die handelnden Personen in lebendiger, urwüchsiger Weise in den munteren Gang der Handlung verflochten, deren Darstellung auf einen Kenner menschlischer Seelenregungen schließen läßt. Der selbstbewußte, lebenserfahrene Kaufmann Filiberto, dessen Hang zu philosophischen Grübeleien lustig ausgemalt ist, stellt den Typus eines stolzen, reichen Handelsherrn dar; seine Tochter Giannina ist ein lebensprühendes, kluges, unerschrockenes Ding, das schon jetzt über den bis in die Ohren verliebten de la Coterie die Herrschaft zu führen weiß, der Leutnant ist eine sanguinische, leicht erzürnte, aber auch leicht verzagte Natur, der Bankier Riccardo giebt eine prächtige Emporkömmlingsfigur ab, alles Charaktere, die dem Leben entnommen sind, hat Goldoni ihre Urbilder doch in seinem persönlichen Bekanntenkreise gefunden.

Von neuem führt Bock in das altväterliche deutsche Bürgerhaus ein. Billerbeck und Christine (Filiberto und Gian-

nina) stehen Peter Gröbing und Philippine (Riccardo und Costanza) gegenüber, der verliebte Leutnant ist Ewald von Manske, Marianna und Guascogna sind in die etwas steiferen Bedienten Christinchen und Rolf verwandelt. Der Bearbeiter sucht seinen Wirkungskreis noch weiter dadurch äußerlich zu kennzeichnen, daß er Anspielungen auf Hamburger Verhältnisse einflicht. Christine will (2,8) zu Himmelfahrt nach Hamburger Sitte ihren Dienst verlassen, der Pesthof wird (1,11) erwähnt, eine „Anstalt, wohin man besonders Wahnwitzige bringt", Christinchen bringt nach Billerbecks erstauntem Ausrufe ihre Worte vor wie ein „Dielennotarius" (die Diele ist der Gerichtsort der regierenden Herren in Hamburg), sie soll als künftige Speisewirtin ihre Suppen nicht zu sehr nach der heimatlichen Alster schmecken lassen. In diesem Kreise schwärmt man für Werther; denn Antonie vergleicht (1,3) den verliebten Leutnant mit diesem schwärmerischen Goetheschen Helden („Sie wollen vermuthlich Werthern den zweyten spielen" — „Nur rühmlicher, hoff' ich"). Wieder tritt auch in diesem Hause eine Poltererfigur auf und muß bis ins kleinste ausgemalt werden. Dabei fällt die grelle Farbengebung auf, die durch eine lebhafte, aber weitschweifige Sprache erzielt wird. In seinem Kaufmannsstolze über die Weigerung des Emporkömmlings Riccardo, dem Offizier seine Tochter geben zu wollen, aufs äußerste empört, bricht Billerbeck (1,5) in die Worte aus: „Wer wär' er denn gewesen der Peter Gröbing, daß er jetzt so patzig thun wollte. Kam er nicht aus der Fremde mit nichts und wieder nichts hierher? hatte alle seine sieben Sächelchen in ein Felleisen gepackt, und fing auf gut Glück da und dort an zu makeln. Daß ihm's geglückt ist, daß er sein Schäfchen ins Trockne gebracht, und sich sein honettes Teilchen zusammengemakelt; wohl ihm! Aber darum sollt' er die Sayten so hoch spannen, und thun wollen, wie ein eingeborner, erbgesessener, bemittelter Kauf- und Handelsmann? Das wäre mir eins! Er wollte einem braven Offizier seine Tochter abschlagen, weil der Mann nichts hat? Dafür hat er das Geld, und kauft sich damit in eine ansehnlche Familie ein. Ist das nichts? Wär' ich Peter Gröbing, mit beyden Händen würde ich zugreifen und der Peter Dummhut bedächte sich, und machte Einwendungen?" (Chi è egli monsieur Riccardo, che abbia da concepire delle massime si rigorose? Non è finalmente che un finanziere sollevato dal fango, ed arrichito al suono delle esclamazioni del popolo. Vorebbe egli mettersi in gara coi negozianti d'Olanda. Le nozze di un uffiziale onorebbero la sua figliuola e non avrebbe mai spesi meglio i suoi danari male acquistati = Goldoni I,IV.) Die Verzweiflung um die entflohene Tochter drückt Billerbeck deutlicher aus als Filiberto. Die Sprache des getäuschten Vaters ist (3,3) abgebrochen, wild und scharf: „Hat er (sc. der Leutnant) mir

nicht mein Kind verführt? abspenstig gemacht? mit Lug und Trug angesteckt? mit Lug und Trug gegen ihren Vater? Nein! Sie war mein Kind nicht! Ein Bastard war sie! ein elender Bastard!" (In somma mi hanno tradito, mi hanno ingannato. Mia figlia è una perfida, Il tenente è uno scellerato — III,II). Durch äußerliche Züge sucht Bock Billerbeck als Kaufmann zu charakterisieren. Auf diesem Gebiete bewegt sich seine Denk- und Redeweise. „Wie laufen die Herzensaktien?" fragt er (2,3) die vermeintlichen Liebhaber Philippine und Manske. „Schamhaftigkeit ist für junge Mädchen ein notwendiger Artikel (1,9)" (Filiberto: Compatisco la vostra verecondia I,VII). Er will Christine (2,8) das gegebene Wort halten und betont: „Wort ist bey mir Wort, und muß jedem ehrlichen Manne seyn, wie ein Sola-Wechselbrief." Die Moral kommt bei dem biederen Handelsherrn natürlich auf ihre Kosten. Er ergeht sich (1,8) in einem langen Tugendsermon über das Thema: Selig sind die Wohltätigen! Die väterlichen Ermahnungen an seine Tochter Antonie nehmen (2,6) einen breiten Raum ein, und edelmütig muß er (3,1) einem zahlungsunfähigen Schuldner Aufschub geben. Dieselbe weitschweifige Art zeigt der Kaufmann in der Streitrede mit Gröbing (2,11) und so kommen die scharfen, schneidigen Antithesen nicht heraus, die bei Goldoni (II,VIII) die Stimmung der beiden steinharten Männer zum Ausdrucke bringen. In der Zeichnung der liebedurstigen Philippine kann sich der Bearbeiter in seinem Hange nach Genauigkeit nicht erschöpfen. Philippine ist eine aufdringliche Kokette, die dem Leutnant (2,2) geradezu auf den Leib rückt, nachdem sie vorher vor dem Spiegel (2,1) eine lange Zeit die beste Miene studiert hat, die sie aufsetzen soll, um dem Offizier zu gefallen. Der Widerstand, den der Leutnant den Bemühungen Antoniens, ihn an die mannstolle Philippine heranzubringen (II,II = 2,2), entgegensetzt, ist breiter ausgemalt als im Originale, wenn auch ein lustiger Humor dabei nicht zu verkennen ist. Der schelmische Charakter der Giannina wird noch stärker betont. Antonie kann (2,4) noch scherzen über die kopfhängerische Miene ihres Liebhabers, der schon an der ganzen Sache verzweifelt, während Giannina (II,IV) nicht mutiger ist als ihr Galant und ebenfalls das Köpfchen sinken läßt. Bock sucht das Komische der Situation noch dadurch zu erhöhen, daß er (2,11) Gröbing eine geraume Zeit lang glauben läßt, Billerbeck selbst wolle um seine Tochter freien, ein Zug, wodurch die Kette der Verwirrungen noch verwickelter werden soll. Die derbe Komik, die in der Figur Christinchens liegt, ist etwas zu weit ausgeführt. Bei Goldoni platzt Marianna mit der gewohnten Kammermädchendreistigkeit mit ihrem Ansinnen an Filiberto gleich (II,VI) heraus: „In due parole mi spiccio, Signore, con vostra buona licenza, io vorrei maritarni." In der deutschen

Bearbeitung drückt sie sich (1,8) noch eine lange Weile um ihr Vorhaben herum. Dann folgt eine zwei Seiten lange Auseinandersetzung, in der Christine die Zuhörer mit all den schönen Zukunftsplänen bekannt macht, die ihr vorschweben: sie will eine Speisewirtschaft führen, wenn sie Rolf heiraten darf.

Die eingehende Besprechung der vier Goldonibearbeitungen des Hamburger Theaterdichters hat die Aufgabe lösen sollen, auf den Unterschied des Wesens beider Dichter aufmerksam zu machen. Es ist versucht worden zu zeigen, wie Bock überall seinem Originale den Stempel des damals so beliebten deutsch-bürgerlichen Schauspieles aufzudrängen sucht, wenn er dabei auch über Äußerlichkeiten nicht hinauskommt. Überall will er in die enge, spießbürgerliche Sphäre einführen, stets nach den moralischen Motiven fragend und sie rektifizierend, wenn sie den Gesetzen dieser Kreise zuwider zu laufen scheinen. Dabei ist er stets von dem Bestreben geleitet, seine Charakterzeichnung so deutlich, so grell als möglich auszuführen, wenn er auch darin manchmal zu weit geht. In seinem derben, etwas schwerfälligen Humor erreicht er meistens nicht die zierlich aufgebaute, muntere Redeführung des Italieners. Allerdings erreicht seine eigene dramatische Diktion zuweilen einen hohen Grad von Anschaulichkeit und Lebendigkeit, den seelischen Konflikten sich enge anpassend. So ist nicht zu verkennen, daß wir hier einen Bearbeiter vor uns haben, der, Besseres als seine Vorgänger leistend, in der Bearbeitung ursprüngliche Selbständigkeit nicht verleugnet, wenn er sich auch aus der Enge allzu pedantischer Auffassungsweise manchmal nicht frei machen kann.

Bocks Abhängigkeit von Lessing.

Es ist schon wiederholt betont worden, daß der Hamburger Bearbeiter in der Führung seiner dichterischen Sprache auf Lessing fußt, wenn er auch dabei nicht immer Maß zu halten versteht. So bemerkt auch der „Theatralalmanach von Wien“ für das Jahr 1774 bei der Kritik seines „Originallustspieles“: „Die Theatraldichter oder viel Lärmen um nichts“ (S. 57) mit Recht: „Oft bemerket man auch sichtbare Nachahmung des Lessingischen Dialogs, und nicht selten ist er gar zu abgebrochen, weil er desto natürlicher werden sollte. Doch ist er bisweilen auch glücklich, kurz und witzig.“ Daß Bock überhaupt in seinem ganzen dichterischen Schaffen sich an Lessing anlehnt, wird an derselben für den Hamburger Theaterdichter charakteristischen Stelle hervorgehoben. „Librarius ist der Paul Werner der Minna, nur daß dieser tau-

sendmal mehr mit der Handlung verbunden ist. Dorchen ist das Mittelding zwischen der Minna und Franziska; aber immer ein angenehmes Mädchen. So könnte man noch vieler Aehnlichkeiten erwähnen. Minna von Barnhelm hat unsern Dichtern schon große Dienste geleistet. Wie viele Copien! Hätten sie wenigstens Lessingen nur das Einzige abgelernet, daß ein Spitzbube nicht mit dem Geständnisse seiner Verbrechen prahlen soll."

Von dem Dichter der „Miß Sara Sampson" und der „Minna von Barnhelm" hat Bock es gelernt, bildliche Ausdrücke und Vergleiche in reichem Maße heranzuziehen und so das Original, das in diesen Fällen nicht immer so lebendig ist, zu beleben. Um dies zu beweisen, genügen einige Beispiele. Gröbing soll „die Sayten nicht zu hoch spannen" (Geschw. eh es jem. erf. 1,5), Wrantpott merkt (Par. Wrantp. 1,8), daß das Kloster Conkordias „Pflug und Ege" nicht ist (ib.), er fragt sie, ob sie „das Blättchen der Liebe schon gespielt" habe (ib.); Oswald sagt (P. W. 1,12) zu Ferdinand, man vermute von seiner Vermögenslage, „das Faß sey schon leer bis auf den Boden", Ferdinand „sah seine Angelegenheiten den Krebsgang gehen" (ib.). Conkordias Bruder ist Paridom (2,1) bei der Erledigung ihrer Versorgung „die Null vor der Eins", „Die Nacht der Geheimnisse" ängstigt die Nichte des Polterers (1,22) und Ferdinand ist bei seinen Spekulationen (1,12) „aus dem Regen in die Traufe" gekommen. Die Anschaulichkeit der Lessingschen Sprache ist dafür Muster und Vorbild gewesen.

Zu der Anschaulichkeit der Lessingschen Sprache gesellt sich die Kraft des Ausdruckes. Das wird erreicht durch pathetische Wiederholungen. Diese rhetorische Form wird besonders in Aufforderungen und Fragen angewandt. „Wenn Lelio nur da wäre; wenn er nur da wäre! (Mis. 3,4). „Freundschaft, Freundschaft unter uns?" (Freigeist 1,1). Oft wird die Aufforderung oder Frage nach einem Vokativus wiederholt. „Wo ist er hin, der Spitzbube? Wo ist er hin?" (Schatz 11. Auftr.) „Gehen Sie Madame, gehen Sie!" (M. v. B. 1,6) „Thun Sie es doch, liebster gnädiger Herr, thun Sie es doch." (M. S. S. 1,4) Diese Figur steht auch in indikativischen Sätzen. „Ihr sollt es verdienen, guter Freund, Ihr sollt es verdienen" (Schatz 12). „Ich fühle es, Waitwell, ich fühle es" (M. S. S. 1,1). Oft wird an das wiederholte Substantivum ein Satz angeschlossen. „Ihr eigen Herz ist mir Bürge; Ihr eigen Herz, Adrast, welches . . . ." (Freigeist 1,1). „einer verdeckten Schmeicheley, einer Schmeicheley, Dir . . . . ."

Ähnliche rhetorische Mittel wendet Bock oft und gerne da an, wo man in seiner italienischen Vorlage diese Fülle des Ausdruckes vermißt. „Lach' er! immer lach er!" (P.

W. 2,18) „Ich will dich lehren! will dich Wirtschaft treiben lehren!“ (Holl. 1,16) „Werden Sie dann noch anstehen, sich . . . . . Werden Sie noch anstehen?“ (Holl. 2,13) „Sehen Sie hinein in diesen krystallenen Spiegel! . . . . Sehen Sie hinein, und sehen darin —“ (Holl. ib.) „Ich bitte Dich, geh in Dich, Du meinem Herzen noch immer werther Verbrecher! Ich bitte Dich, geh in Dich, oder —“ (W. g. v. Sch. 2,14) „Und wo Sie sie von mir reißen wollen, Herr, wo Sie sie von mir reißen wollen, . . . “ (Holl. 2,15). „Kommen Sie Mamsell! kommen Sie!“ (P. W. 2,15) „O hören Sie doch, Mamsell! hören Sie doch!“ (P. W. 2,16) „Ich bin verwirrt und beschämt — so verwirrt und beschämt, daß ich . . . .“ (Holl. 1,16).

Der Verfasser unserer ersten dramatischen Meisterwerke benutzt gern das sprachliche Mittel der steigenden Aufeinanderhäufung, und der Hamburger Theaterdichter schließt sich diesem Muster in Abweichung von seinem italienischen Originale sehr oft an.

Eine Auslese aus den Werken beider Dichter wird die Ähnlichkeit leicht dartun. „Es ist wirklich ein Weibsbild! Und das listigste, das verschlagenste, das gefährlichste von allen, die in der Welt sind“ (Mis. 3,9). — „Wer bin ich? Ein Weib! eine von Dir Verlassene! eine von Dir Hintergangene! eine von Dir aufs Aeußerste Getriebene! (W. g. v. Sch. 2,14) — — „Ich bin schon, was Sie aus mir machen wollen: ein Meineidiger, ein Verführer, ein Räuber, ein Mörder“ (M. S. S. 2,5).— „Du Schmeichler! Du Sophist! Du Betrüger!“ (W. g. v. Sch. 2,14) — — „Ein alter Betrüger, ein Leuteschinder, ein Blutigel“ (Schatz 3). — „Bin ich nicht Deine liebste, beste, treuste Freundin?“ (P. W. 2,11) — — „Ich bin Tellheim, der verabschiedete, der an seiner Ehre gekränkte, der Krüppel, der Bettler“ (M. v. B. 2,9). — „Ein eingeborener, erbgesessener, bemittelter Kauf- und Handelsmann“ (Geschw. eh es jemd, erf. 1,5). — — „Ihnen ein schönes, artiges, verständiges, ehrliches, wohlerzogenes Mädchen zuzuschanzen!“ (P. W. 2,1) — „Julianens gesetzte Anmut, ihre ungezwungene Bescheidenheit, ihre ruhige Freude.“ (Freigeist 1,3). — — „So unverhofft, so augenblicklich, so edelmüthig von ihm gerettet!“ (Holl. 1,16) — „Wider wen murre ich? Wider ein taubes Ohngefähr? wider einen blinden Zufall?“ (Freigeist 1,5) — — „Dich liebt er wie sein Kind; auf dich hält er alles; du kannst alles bey ihm ausrichten.“ (P. W. 1,2). — „Und deine Hartnäckigkeit, dein Trotz, dein wildes, ungestümes Wesen gegen alle, die . . . ., deine tückische Schadenfreude, deine Rachesucht“ (M. v. B. 1,8). Ganze Episoden bauen beide Dichter aus solchen poetischen Steigerungen auf. So ist die lange Ermahnung, die Sara dem leichtsinnigen Jochim (Holl. 2,13) in steter Häufung ihrer Wirkun-

gen giebt, ein deutliches Beispiel dafür bei dem Hamburger Bearbeiter (Siehe Seite 142). Die lange Reihe erregter Ausdrücke, die Laurette ihrem treulosen Liebhaber entgegenschleudert (W. g. v. Sch. 2,14 = Seite 143), klingt an jene eindringlichen Worte an, welche die Marwood dem Mellefont zuruft, als er sich von ihr wenden will (M. S. S. 2,3 „Fliehen Sie nur . . . . . um den Tod von Ihren Händen".)

Von Lessing hat Bock gelernt, seine Helden in kurzen, abgebrochenen Sätzchen ihrer Erregung Ausdruck zu verleihen. Der Monolog, in dem Jochim Lernach in hastig hervorgestoßenen Worten dem Erstaunen über seine unverhoffte Rettung und dem Unwillen über seinen mißgeratenen Sohn Luft macht (Holländer 1,16 = Seite 131) könnte dem Selbstgespräche zur Seite gestellt werden, wo Adrast sich in ungestümer Weise über Theophans Art, ihm Wohltaten zu erweisen, ausläßt (Freigeist 5,2). Die erregten Vorwürfe, die Laurette Albert ins Gesicht schleudert (W. g. v. Sch. 2,14 = Seite 143), sind in ebenso kurzen, abgerissenen Sätzchen hervorgestoßen wie jene Ausdrücke der Verzweiflung, die Mellefonts Erregung kennzeichnen, die ihn bei der Ankündigung vom Eintreffen der Marwood befällt (M. S. S. 1,9). In heftiger Weise macht Billerbeck aus dem Schmerze kein Hehl, der ihn bei der Nachricht von seiner Tochter Flucht ergreift: „Hat er (sc. Manske) mir nicht mein Kind verführt? abspenstig gemacht? mit Lug und Trug gegen ihren Vater? Nein! Sie war mein Kind nicht! Ein Bastard war sie! ein elender Bastard!" (Geschw. eh es jd. erf. 3,3) In aufgeregtem Bemühen sucht Minna von Barnhelm den Major wieder an sich zu ziehen, als sie sieht, daß sie in ihrer Liebeskur zu weit gegangen ist. „Tellheim! Tellheim! — Nein, das ist zu arg! — Hören Sie mich doch! — Sie betrügen Sich! — Ein bloßes Mißverständnis, — Tellheim! Sie wollen Ihre Minna nicht hören? — Können Sie solchen Verdacht fassen? — Ich mit Ihnen brechen wollen? — Ich darum hergekommen? — Tellheim!" (M. v. B. 5,11) Solche Vergleiche der poetischen Diktion ließen sich noch viele ziehen, und aus allem geht klar hervor, wie sehr Bock es verstanden hat, seinem Lehrer in der dramatischen Kunst die lebhaft bewegte Redeweise abzulauschen.

In seinem Bestreben, Kraft des Ausdruckes zu erzielen, schreckt der große Dramatiker auch vor Derbheiten nicht zurück. Das Weibervolk wird von dem Misogynen mit Ausdrücken bedacht, die alles andere als schmeichelhaft sind. Barsch fährt Wumshäter Laura an: „Je verständiger ein Mann ist, desto weniger kann er sich aus eurem Gickelgackel und Wischiwaschi nehmen", und unwirsch ruft er beim Weggehen aus: „Das verwünschte Pack! Wenn die Zunge müde ist, so verfolgt es einen noch mit Grimassen." (Misogyn 1,6) Lisette ist dem Weiberfeinde ein „Nickel" (Mis. 2,7) und Li-

sidors Lisette ein „Maulaffe“ (Freigeist 5,5). Adrast wirft seinem Bedienten Kosenamen wie „Halunke“, „Schurke“ und ähnliche an den Kopf, und der Wirt ist Werner ein „Eselsgehirn“ (M. v. B. 3,5). Paridom Wrantpott ruft, halb zu Konkordien gewandt, aus: „Der Saal gehört mir zu! Ich will kein Weibsbild drin haben! Kein Gebein von der bewußten Familie! Geh deiner Wege!“ (Par. W. 1,20) Emerentia ist ihm (2,18) eine „Brut“ und er fragt sie (1,8) polternd: „Hast du dich schon in einen jungen Lecker vergafft?“ Zu Konkordia bemerkt er in unhöflichem Argwohne: „Meynet Sie, daß Sie mich mit allem dem schönen Schnickschnack übertölpeln will?“ (P. W. 3,7) Gröbing ist Billerbeck ein „Peterdummhut“ (Geschw. eh es jd. erf. 1,5).

Die Personen lassen sich leicht zu heftigen Affekten hinreißen. Just möchte den Wirt, diesen „hämischen, unbarmherzigen Racker“ „trotz Galgen und Schwert und Rad“ mit seinen Händen erdrosseln, mit seinen Zähnen zerreißen (M. v. B. 1,4). Der Bediente Johann im Freigeist (3,4) wollte am liebsten „die Schwarzröcke auf einmal zu Pulver stampfen und in die Luft schießen.“

Lernach will seinen Sohn ins Zuchthaus schicken und ihm seine Ermahnungen vordonnern (Holl. 1,16), er will ihn mit den Haaren an die Börse schleifen, um ihn dort zu brandmarken (2,8), und Amputatorius soll an den Schandpfahl gestellt werden (Holl. 2,9). Es ist schon gesagt worden, daß Goldonis Helden nicht so ungestüm sind. Durch diesen Vergleich ist wohl zu Tage getreten, wie Bock mit Erfolg bei dem dramatischen Meister in der Lehre gestanden hat. Mit Glück hat er den Bilderreichtum der Lessingschen Sprache sich zu eigen gemacht, und so auch seine Diktion veranschaulicht. Die pathetische Kraft der in Wiederholung und Steigerung sich stärkenden Redeweise ist dem Hamburger Bearbeiter nicht verborgen geblieben, er hat es verstanden, dieses Gepräge auch seinem Stile aufzudrücken. Die Erregtheit der handelnden Personen weiß er wie Lessing in hastiger, abgerissener Sprechart auszudrücken und mit dem Meister schrickt er selbst vor Derbheiten nicht zurück, wenn sie in die Charakteristik der betreffenden Personen hineinpassen.

c. Die Bearbeitungen Schröders:

Dem Bühnenleiter selbst, Friedrich Ludwig Schröder kommt es in erster Linie darauf an, die Werke des Fremdlings für den praktischen Gebrauch der deutschen Bühne zurecht zu

schneiden. Das gilt für den „Hofmeister", mehr aber noch für den „Diener zweier Herrn".

„Der Hofmeister".

„Der Hofmeister oder das Muttersöhnchen" ist eine Bearbeitung des Goldonischen Padre di famiglia, jenes Stückes, das schon im Jahre 1762 nach Loths Übersetzung auf dem Kochschen Theater gegeben worden ist, seitdem aber der Vergessenheit anheimfiel. Schröder legt weniger Wert darauf, wie Bock wirklichen oder vermeintlichen Mängeln der Charakteristik abzuhelfen. Aber auch bei ihm tritt die Neigung zu kräftiger Ausmalung hervor. Das Laster wird grau in grau gemalt, die Sinnesart der verzärtelnden Mutter noch schwärzer dargestellt. Um ihres Söhnchens Umtriebe mit dem Kammermädchen zu verhüllen, wälzt sie die Verdächtigung auf Wilhelm (Lelio), der an der ganzen Sache unschuldig ist, und beschuldigt ihn (1,8) bei ihrem Manne mit den Worten: „Soviel Mühe ich mir auch gebe, das Mädchen die Cathrina eingeschlossen zu halten, so verfolgt er sie doch aller Orten". Auch der Charakter der heuchlerischen Tante, die Brigitta (Rosaura) so gut erzogen hat, ist mehr ausgemalt als im Originale. Brigritta selbst muß die Tante schildern (3,5): „Es sieht mich ja niemand und meine Tante hat mirs oft gesagt, daß, wenn man allein sey, so dürfe man sich wohl ein bischen Freyheit erlauben." Auch die Lust zu moralisieren, verlangt bei diesem Bearbeiter ihr Recht. Er hat seine Freude an dem Auftritte (I,XIII), in dem die verdorbene Brigitta ihrem Vater, dem Doktor, gegenüber die Heuchlerin spielt, kann doch da zu Abscheu und Warnung dem Zuschauer das Bild einer abgefeimten Simulantin in breiten Zügen dargeboten werden. Herr Bachwald (Pancrazio) muß (2,4) eine Tischrede im Predigertone halten: „Das ist die Zeit, da Vater und Mutter und Kinder, und Knecht und Magd in Friede, Liebe und Einigkeit sich erfreuen müssen. Gesegnet sind die Bissen, die man mit Eintracht ißt, und unglücklich, der sich bey Tische mit Unwillen und Verachtung siehet, und mit Verdruß und Zorn zusammentrifft." (A tavola non grido — bei Tische will ich meine Ruhe haben = Goldoni II,IV).

Derbe Spaßlust verleugnet Schröder nicht, gleich seinem Dramaturgen. Er reißt ziemlich trockene Witze auf eigene Kosten. Bachwald bemerkt (2,8) in ermahnendem Tone zu seinem Hofmeister: „Wer andern gute Sitten predigt, der kommt mir, verzeihen Sie mir die Vergleichung, als ein Esel vor, der mit Wein beladen ist und Wasser trinket." Puffer (Ottavio) will sich aus dem Staube machen, wenn er sein

Schäfchen im Trocknen hat und bemerkt (2,12) vergnügt: „Ich mache es hier wie im Sprichwort steht; .ich hole die gebratenen Castanien mit fremden Pfoten aus dem Feuer, wenns nur lange dauert."

Der Ton der Sprache ist manchmal derber gestimmt als im Originale. Frau Bachwald droht (1,10), ihrem Kammermädchen „eins ans Hörhaus" zu geben und will sie mit „Maulschellen" traktieren.

Kein Wunder, wenn die Sprache eines Bearbeiters, der hauptsächlich auf Bühnenwirkung sieht, an Lessings Dramenstil erinnert. Pancrazio schilt (I,XIII) seine Gattin Beatrice wegen ihrer übertriebenen Zärtlichkeit zu dem Muttersöhnchen Florindo mit den Worten aus: Che diavolo fate voi? Sul viso dite al vostro figluolo, che egli studia anche troppo? E questo la buona maniera di allevare i figluoli? Mi maraviglio dé fatti vostri. Non avete punto gindizio? „Wo waren Ihre Gedanken, Ihm ins Gesicht zu sagen, er studiere zu viel? Heißt das Erziehung? Sie wollen also, daß er ein Taugenichts werde? — Madame! Madame!" (1,9) Pancrazio spricht (III,XVI) seinen Strafbefehl aus: Zitto là. Amici (agli nomini armati) mi raccommando a voi, bisogna condur questa gente a casa, e giachè c'è la figlia di Geronte, e che siamo più vicini alla casa sua, conduciamoli là. Ancora voi, signore, ancora voi devete venire. Diese Worte des Gerichts giebt die Umarbeitung vor allem knapper, anderseits aber auch bezeichnender wieder (3,16): „Schweig! — (zu den bewaffneten Leuten, die bey ihm sind) Kinder, diesen Abend müssen wir einmal Gerichtsdiener spielen (zu Friedrich und dem Frauenzimmer) Fürcht euch nicht; denkt ihr zu entwischen, so giebts Rippenstösse. (Zum Puffer) Auch Sie werthester Herr werden sich belieben lassen, mitzukommen."

Nicht nur dem dramatischen Stile, auch der szenischen Behandlung sieht man es an, daß sie von einem Bühnenkundigen vorgenommen ist. Da hat er bei dem Goldoni dasselbe Verfahren angewandt, das er auch bei der Bearbeitung englischer und spanischer Originale durchgeführt hat. Es kommt ihm weniger darauf an, wie Bock Änderungen der Charakteristik, die mehr auf den Kern des Stückes gehen, zu treffen, sondern er legt das Hauptgewicht darauf, sein Original so zurecht zu schneiden, daß vor allem eine effektvolle Bühnenwirkung herauskommt. Er fürchtet hauptsächlich die Gefahr, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer von der Haupthandlung abzulenken im Gegensatze zu dem italienischen Dichter, der sich behaglicher gehen läßt. Daher werden alle Stellen, die nicht unumgänglich zur Haupthandlung zu gehören scheinen, unbarmherzig gestrichen. Goldoni liebt es, am Anfang oder Ende der Auftritte die Personen ihre Ansichten oder Gefühle über Vergangenheit oder Zukunft aussprechen zu

lassen. Alle solche Selbstgespräche sind grundsätzlich unterdrückt. Die fünfte bis achte Szene des ersten Aktes dünken dem Hamburger Theaterdirektor belanglos (Pancrazio's Selbstgespräch über Vaterpflichten — Seine Unterredung mit Trastullo über den Bedientenstand — Trastullo's Bedientenweisheit — Fiammetta's Monolog über die Verhältnisse im Hause). Auch der vierzehnte Auftritt des Aufzuges, wo Beatrice ihre Mutterliebe aufs neue betont, ferner der neunzehnte, der mit Klagen Geronio's über seine heuchlerische Tochter Rosaura angefüllt ist, sind gestrichen. Die zweite Szene des dritten Aktes, die einen Dialog Pancrazio's und Geronio's enthält über den Verdacht, der auf Lelio lastet, scheint Schröder ebenso entbehrlich wie die sechste, in der Ottavio Geronio die Flucht Florindo's und Rosaura's verrät, da ihm dies aus dem folgenden ersichtlich wird.

In dem für den Bühnenkundigen charakteristischen Streben nach Kürze geht der Bearbeiter auch, wie schon angedeutet, der Goldonischen Sprache zu Leibe. Das möge eine treffende Stelle veranschaulichen (I,XI). Florindo, von dem Diener Trastullo in dem Augenblicke überrascht, wo er das gestohlene Geld in die Tasche stecken will, drückt dem Bedienten einige Goldstücke als Schweigegeld in die Hand. Der pfiffige Lakai antwortet in langem Redeschwalle: „Ha, da Sie mir so den Mund stopfen, bin ich für hundert Jahre stumm. Ja selbst wenn Ihre Hochwohlgeboren Hülfe nötig hat, mögen Sie frei über mich verfügen und Sie sollen sehen, ob Sie bedient werden. Wenn die Söhne des Hauses mit den Bedienten im Einverständnis sind, so gelangt der Vater selten dazu, die Wahrheit zu entdecken." Schröders Bedienter antwortet devot und lakonisch mit den drei Worten: „Ich bin stumm."

Immer darnach strebend, die Handlung bühnengerecht zu entwickeln, hat der Hamburger Theaterdirektor manches eingeschoben, um deutlicher zu motivieren. Fritzchen (Florindo) nennt (1,1) dem Hofmeister gleich den Namen seiner Geliebten Brigitta (Rosaura), der einen Tochter des Doktors Rimmer (Geronte), und erklärt so den im Padre di famiglia unmotivierten Besuch, den die beiden sauberen Vögel im Hause des Arztes machen. Ganze Szenen werden zu dem oben genannten Zwecke eingeschoben. Im Auftritte (3,2) vertraut sich der unschuldig verfolgte Wilhelm (Lelio) dem Doktor Rimmer an, sodaß die fehlende Szene (III,II), die Pancrazio's und Geronio's Gespräch über den verdächtigten Lelio enthält, erklärt und durch eine kürzere ersetzt wird. Leonore schleicht sich (3,3) in das Zimmer des eingesperrten Wilhelm. Das bildet eine Überleitung zu dem folgenden Auftritte (3,4 = III,III), der von einer Unterhaltung der beiden Mädchen über den Gefangenen angefüllt ist. Die Szene 3,18 bringt die Anmeldung Bachwalds durch Leonore, sodaß sein Besuch bei Rimmer (3,19 = III,XVIII) besser eingeleitet wird.

Bei dem Bemühen Schröders, vor allem ein bühnenfähiges Stück zu gestalten, läßt er es zuweilen an der nötigen Genauigkeit fehlen. Wenn er Beatrice's Bemerkung zu Florindo (Eh briconcello, ti conosco. Abbi giudizio, vè, abbi giudizio I,IX) übersetzt: „Ha! Du Vogel! Ich verstehe Dich. Du hast Verstand, Du hast Verstand" (1,6), so zeigt er, daß er den imperativen Conjunktiv abbi nicht verstanden hat. Der Hofmeister fordert seinen mißratenen Schüler (III,XII) auf, zu dem ihm bekannten Mädchen, nämlich der heuchlerischen Rosaura zu gehen: Andiamo da quella amica. Schröder versteht das nicht; denn er übersetzt: „Wir wollen lieber zu einem Mädchen gehen."

„Der Diener zweier Herrn."

Erbarmungsloser noch waltet die Scheere des Zensors in Schröders „Diener zweier Herrn", der Bearbeitung der Servitore di due padroni, der von Loth schon im Jahre 1762 übersetzt worden ist, um aber bald in Vergessenheit zu geraten. Der Servitore di due padroni ist im Jahre 1749 für den berühmten Truffaldino Sacchi geschrieben worden. Die Handlung ist auf einer Menge von Verwicklungen aufgebaut. Beatrice, eine junge Turinesin, reist ihrem Geliebten Florindo in Mannskleidern nach, da dieser des Mordes an ihrem Bruder verdächtig aus Turin hat fliehen müssen. Sie hat den Namen ihres Bruders Frederigo Rasponi angenommen und als solcher tritt sie zwischen die Verbindung Silvio's, des Sohnes des Doktors Lombardi, mit Clarice, der Tochter Pantalone's, die dem verstorbenen Frederigo versprochen gewesen ist. Nun, da der Totgeglaubte zu aller Überraschung lebendig auf den Plan zu treten scheint, will der Vater Clarice mit dem wieder auferstandenen Rasponi vermählen. Da Clarice, die ihren Silvio wahrhaft liebt, höchst untröstlich ist, wird die verkleidete Beatrice von Mitleid gerührt und entdeckt sich ihr, bittet sie aber, ihr Geheimnis einstweilen noch zu wahren. Pantalone, erfreut über der „Verlobten" Versöhnung, drängt nun zur Heirat. Da fordert Silvio den alten Kaufmann zum Duell heraus, Beatrice aber tritt zwischen beide, und da der Wütende sich nun gegen sie wendet, besiegt sie ihn im Zweikampfe. Clarice rettet sein Leben; da sie sich aber nicht weiter erklären will, so verstößt er sie. Das nimmt sie sich so zu Herzen, daß sie sich den Tod geben will. Der Knoten wird gelöst durch den „Diener zweier Herrn", den verschmitzten Truffaldino, der zuerst bei Beatrice, dann bei Florindo in Dienst steht. Die beiden Verliebten erkennen sich an einem Portrait, das Truffaldino fälschlich, die ausgepackten Kleidungsstücke

der beiden Liebenden verwechselnd, in die Tasche Florindo's gesteckt hat. Es ist Beatrice zugehörig gewesen und dasselbe, das Florindo ihr, seiner Braut, vor seiner Flucht in Turin geschenkt hat. Pantalone wird über das Geschlecht seines „Schwiegersohnes" aufgeklärt, Clarice versichert dem Silvio von neuem ihre Liebe, verzeiht ihm aber erst nach langem Schmollen. Truffaldino, der bei Florindo als Truffaldino und bei Beatrice als Pasquale gleichzeitig Dienste getan hat, stellt sich als ein und dieselbe Person heraus und erhält Smeraldina als Braut.

Kritik des Servitore di due padroni.

Das „Schreiben über die Leipziger Bühne an Herrn J. F. Löwen zu Rostock 1770" (S. 94) nennt den Servitore die due padroni „eine Farce, die eine so starke Dosis von Niedrigkomischem hat, daß sie auch bei ganz verschleimten Magen ihre Wirkung tut. Es ist eine ächte italienische Commedia d'intriccio und Goldoni sagt selbst im Vorbericht: Rassomiglia moltissimo alle Commedie usuali degl'Istironi." Er will nichts anders damit als unterhalten, nichts anders bieten als ein „discreto ragionevole giuoco". „Anfangs", so fährt das Schreiben fort, „war dieses Lustspiel nur eine Commedia a sogetto, das heißt, Goldoni hatte nur den Inhalt der Scenen niedergeschrieben. Nachher führte er den Plan selbst aus, aber nur, um zu verhindern, daß die Schauspieler nicht Ungereimtheiten oder gar Unanständigkeiten hineinbrächten: denn übrigens verlangte er selbst nicht, daß sich alle Truffaldinos genau an seine Worte binden sollten.

Im allgemeinen nimmt das „Schreiben" in der Kritik des Servitore einen verständigen Standpunkt ein. Es will an Stücke solcher Art einen besonderen Maßstab angelegt wissen und giebt zu, daß es um ein solches Spiel, das weniger des bunten Inhaltes, als der munteren Darstellung der extemporierenden Schauspieler wegen zu beachten ist, eine eigene Sache ist, und treffend bemerkt der Verfasser: „Hingegen muß man die gesitteten Extemporierer nie mit den Bernardons in eine Klasse werfen. Sie haben ungleich mehr Genie nötig als die regelmäßigen Schauspieler". Deshalb hat Schröder mit diesem Stücke, dessen Eigentümlichkeiten in Deutschland nie recht verstanden und gewürdigt worden sind, keinen guten Griff getan, zumal ihm, wie in der obengenannten Kritik schon angedeutet worden ist, die rechten Schauspieler dafür fehlten.

So muß er denn das Stück für die deutsche Bühne zurecht machen. Deshalb sieht er sich gedrungen, das verwickelte, nur italienischen, an derartige Komödien gewöhnten

Zuschauern zusagende Intriguenspiel zum Besten seines deutschen Publikums zu vereinfachen, ein Verfahren, wobei allerdings manchmal Komik und Durchsichtigkeit des Stückes zu kurz kommen. So unterdrückt er volle vierzehn Scenen (I,XVIII — II,X), die meistens später durch kurze Bemerkungen ersetzt werden. Clarice spinnt (I,XVIII) ihre Weigerung, den verhaßten Rasponi zu heiraten, Pantalone, den Entschluß, sein gegebenes Wort zu halten, weiter fort, ein Auftritt, der zum Verständnisse des Ganzen nicht unumgänglich nötig ist. Beatrice entdeckt (I,XIX—XX ,XXII) der Clarice ihr Geschlecht und Geheimnis, bittet sie aber noch zu schweigen. Schröder ersetzt diese Szene durch die ärgerlich, für sich hingeworfene Bemerkung (2,3): „Ich wollte, daß ich mein Geheimnis vor Rosauren [in der deutschen Bearbeitung der Name für Clarice] hätte verbergen können." Pantalone sieht das gute Einvernehmen zwischen seiner Tochter und ihrem „Liebhaber" und drängt (I,XXI) mehr denn je auf Heirat. Diese Lücke wird (2,6) durch Pandolfos (Pantalone) erstaunte Worte erklärt: „Je mehr ich Sie sehe, je mehr erstaune ich, daß Sie meine Tochter nach dem disperaten Auftritte, den ich mit ihr hatte (cf. I,XVIII), so schnell auf andere Gedanken bringen konnten!" Auch die fünf ersten Auftritte des zweiten Aufzuges sind gestrichen. Diese Lücke ersetzt dasLob, das Pandolfo(2,7)der Beatrice spendet: „Und daß Sie zugleich den Eisenfresser Silvio besänftigen konnten." Die folgenden vier Scenen (II, VI — IX) handeln ganz von dem Zwist der beiden Liebenden Silvio und Clarice. Clarice erklärt Silvio (II,VI) in pathetischer Weise ihre Liebe, will aber seine Zweifel nicht aufklären, da das der Beatrice gegebene (cf. I,XXII) Versprechen sie bindet. Als der Verlobte sich darauf hochentrüstet von ihr lossagt, will sie sich das Leben nehmen. Smeraldina aber fällt ihr (II,VII) in den Arm und hält Silvio seine Herzlosigkeit vor (II,VIII). Er aber bleibt; denn er ist überzeugt von Clarice's Untreue. Vielleicht hat Schröder sich bei der Übergehung dieser fünf Szenen von der Kritik des Anonymus Siegmund von Schweizerhausen (Ch. Schmid) im Schreiben über die Leipziger Bühne (1770) bestimmen lassen; denn gerade gegen diese Auftritte wendet Schmid sich mit den Worten: „Beatricens Duell hat für einen deutschen Zuschauer sehr viel ungereimtes, und der Auftritt, wo sich der Liebhaber und seine Geliebte aus Verzweiflung entleiben wollen, fällt ins Possierliche. Überhaupt sind die zärtlichen und affektvollen Szenen z. E. die sechste des zweiten Akts sehr schlecht gerathen." Für Goldoni könnte vielleicht sprechen, daß sein südliches, lebhaftes Publikum solche Auftritte wohl nicht so hochtragisch genommen hat. Nahezu ganz gestrichen ist die vierzehnte Szene des zweiten Aktes. Pantalone spricht mit komischem Wohlgefühle von den gutenSachen, die man in dem ristorante amRialto

haben kann. Die lange Rede Smeraldina's, des tugendhaften Kammermädchens, das seinen Fuß nicht in eine gottlose Schenke setzen will (II,XVI), ist unterdrückt; ebenso das Zwiegespräch zwischen ihr und dem Kellner, dem cameriere di locanda. Truffaldino hat Beatrice vorgelogen, daß sein früherer Herr, dessen Identität mit Florindo sie an der Dose, die er ihr einst geschenkt, erkannt hat, im Canale grande ertrunken sei. Die lang anhaltenden Verzweiflungsrufe, die ihr diese Trauernachricht (III,III = 2,14) erpreßt, fehlen in der deutschen Bearbeitung. Daß Pantalone daran ihr weibliches Geschlecht erkennt, fehlt bei dem Hamburger Theaterdirektor, eine Lücke, die allerdings die letzte Szene des deutschen Stückes (2,18) etwas unverständlich macht; denn dort wird es als bekannt vorausgesetzt, daß Pandolfo (Pantalone) von allem unterrichtet ist. Der Doktor will auf Pantalone nicht hören (III,IV), als er ihn von der Entdeckung, die er vorher (III,IV) gemacht hat, in Kenntnis setzen will. Das mußte nach der Unterdrückung von III,III naturgemäß wegfallen. Bei Schröder stürzen die beiden Liebenden Beatrice und Florindo (2,15) aus ihren Zimmern, die sie in demselben Gasthofe innehaben, um ihren Bedienten, den Doppeldiener Pasqual-Truffaldino, zu rufen. Sie erkennen sich und erklären sich gegenseitig alles. Die Szenen III,XIII—XVII (XIII Silvio versöhnt sich mit Clarice, Beatrice bittet den Doktor um Verzeihung wegen der Rolle, die sie als „Rival" seines Sohnes hat spielen müssen (XIV—XV), Florindo giebt sich zu erkennen (XVI), Truffaldino verlobt sich mit Smeraldina (ib.)) sind zu einem einzigen Auftritt zusammengezogen (2,18), der allerdings nicht durchsichtig und klar genug ist, da der Bearbeiter ein zu summarisches Verfahren angewandt hat.

Zu verwundern ist einigermaßen, daß bei einem so ernsthaften Bearbeiter wie Schröder, der doch sonst in seinen Kürzungen nicht sparsam ist, allzu grobkomische Späße des Truffaldino haben bestehen können. Diese komische Person hält Monologe, in denen er sich über schlechte Befriedigung seiner Freßlust beklagt (I,VI = 1,9; 2,1). Florinden und Beatricen gegenüber spielt er sich ebenso wie im Selbstgespräche als Vielfraß auf (2,2, 2,3). In der vierten Szene des zweiten Aufzuges beraten Trebaldo und Truffaldino des weiteren und breiteren über den Speisezettel. Die Auftritte 2,8, 9 spinnen dasselbe Thema weiter fort: Truffaldino rennt mit einer Menge Schüsseln von einem seiner Herrn zum andern. Er muß sich beeilen, damit keiner der beiden von dem Dasein des andern etwas ahnt, aber trotzdem findet er zwischendurch noch Zeit, aus den Schüsseln sich selbst das Maul vollzustopfen (II,XIV—XV). Die Liebesszenen zwischen den Bedienten sind wohl nach Lessings so glücklichem Vorgange beibehalten worden, wenngleich der Theaterdirektor in seiner

Darstellung an Lessings geistreiche Komik (Vergl. „Glückliche Erbin", „Freigeist" und „Schatz") nicht herankommt. (2,10 = II,XVII ; 2,18 = VI,VII)

Die Späße, die Schröder selbst hinzugefügt, sind von dem schon bei Bock gekennzeichneten Streben eingegeben, die Charaktere möglichst grell auszumalen. Truffaldino ist „sehr kitzlich an seiner Ehre" (1,20). Doch Beatrice zweifelt an seiner Treue (I,XV). Das entlockt ihm in der deutschen Bearbeitung hocherregte Wahrheits- und Treuschwüre (1,22 : „O so wahr ich ein . . . . .") Pandolfo kann (2,7) nicht lang und grausig genug von der Furcht erzählen, die er vor dem Barnabas und Eisenfresser, dem Doktor Lombardi, empfindet. Es würde schwer halten, einen so alten Stamm wie ihn zu ersetzen. „In Jahren, da man sich durch dicke Strümpfe und Flanell kaum erwärmen kann, sich durch kaltes Eisen abkühlen zu lassen, ist eine abgeschmackte Art von Abkühlung." Daher bittet er Beatrice inständig, den grimmigen Doktor in Furcht zu setzen.

In der Diktion zeigt Schröder auch in diesem Stücke, daß er wie Bock bei Lessing in die Schule gegangen ist.

Im großen und ganzen erweist auch „der Diener zweier Herrn" den Hamburger Theaterdirektor als einen Mann, der durch verschiedene Kürzungen mit dem Blick des Kenners deutscher Bühnenverhältnisse klares Verständnis und effektvolle Wirkung zu erstreben nicht nachläßt.

2. Die Seylersche Truppe.

a. Übersicht.

Aber nicht nur in Hamburg, auch an andern Orten Deutschlands zeigt sich, daß Goldoni in den Jahren 1775—1780 noch immer ein gern gesehener Gast des Publikums ist. Bei der Seylerschen Truppe (Rud. Schlösser „vom Hamb. Nationaltheater zur Goth. Hofbühne. 1767—79, Theatergesch. Forsch XIII") wächst sein Ansehen gewaltig, ja, die Zahl der Aufführungen verdoppelt sich sogar. Hat die Gesellschaft, deren Hauptstütze der berühmte Ekhof gewesen ist, und bei der der später nicht minder angesehene Iffland im Jahre 1777 seine Lehrjahre angetreten hat, während ihres Wanderlebens in Thüringen und Sachsen von 1772—75 sechs verschiedene Stücke des Italieners in 36 Aufführungen gegeben, um diese Zeit, von 1775—1779, wo sie seßhaft und zum vornehmen

Hoftheater in Gotha geworden ist, erleben vierzehn seiner Stücke in vier Jahren volle 74 Darstellungen, und das zu einer Zeit, wo Lessings Minna von Barnhelm 1767 und Emilia Galotti (1772), Goethes Götz von Berlichingen (1773) schon erschienen sind, wo Lessing dem Publikum seinen „Nathan" schenkt (1779) und den „Sturm und Drang", die „Zwillinge" von Klinger, den „Julius von Tarent" von Leisewitz (1774), die „Kindermörderinn" von Wagner (1776), den „Hofmeister" und die „Soldaten" von Lenz auf den dramatischen Markt wirft, also an deutschen, lebenskräftigen, ja klassischen Stücken durchaus kein Mangel herrscht! Dieser Vergleich zeigt schlagend, wie tief der fremde Dichter in der Vorliebe seiner deutschen Zuhörerschaft eingewurzelt und wie schwer er von selbst klassischen Erzeugnissen der deutschen Literatur zu verdrängen ist.

Die vierzehn Stücke des Gothaer Spielplanes bieten altes und neues.

Die älteren Übersetzungen haften mit erstaunlicher Zähigkeit. Da ist der „Lügner", der seit dem Hamburger Nationaltheater niemals auf dem Spielplane der Gesellschaft gefehlt und in Nordwestdeutschland nur eine, in Thüringen und Sachsen drei Aufführungen erlebt hat, hier wird er die ganze Spielzeit hindurch vom 17. April 1776 bis zum 26. Juli 79 sogar sechsmal gegeben, doppelt so oft wie 1772—75, gerade so häufig wie zur Zeit seiner Erstaufführung in Hamburg 1767—69. Ebenso hartnäckig behauptet sich „die verstellte Kranke", seit Anfang an ein beständiges Lieblingsstück der Seylerschen Truppe (1767—69 7 mal, 69—71 13 mal, 72—75 acht mal). Hier wird sie vom 2. Februar 1776 bis zum 7. Juni 79 der Zuhörerschaft des Herzoglichen Hoftheaters noch 9 mal geboten. Auch „die schlaue Witwe" ist schon dem Publikum des Hamburger Nationaltheaters 4 mal vorgeführt worden, aber sie hat dort wenig Erfolg gehabt, und deshalb hat Seyler sie von da ab nicht mehr gegeben. Jetzt aber, da Goldoni so hoch bei ihm im Kurse steht, wird sie wieder hervorgezogen, aber von Gotter einer neuen Bearbeitung unterworfen. Nun glänzt sie wieder wie neu und sticht dem Publikum in die Augen, sodaß sie vom 1. März 1776 bis zum 26. Mai 79 gar achtmal gespielt werden kann. Da die Übersetzung niemals im Drucke veröffentlicht worden, auch nicht handschriftlich erhalten ist, so läßt sich kein Urteil über die Gottersche Arbeit fällen. Nur soviel steht fest, daß es keine nationalisierte Bearbeitung gewesen ist, wie sie Reichard für das Gothaer Theater gemacht hat. „Der Diener zweier Herrn" hat allerdings keinen Erfolg, er wird vom 22. Mai 1776 bis zum 12. Juni desselben Jahres nur zweimal auf die Bühne gebracht. Doch das Stück hat nie bei der Gesellschaft gezogen, in Hamburg hat es zwei, in Thüringen und Sachsen nur eine, in Nordwestdeutschland

keine Aufführung erlebt. Die altehrwürdige „Pamela", schon 72—75 aus dem Spielplane gestrichen, ist endgültig abgetan. Auch diejenigen Lustspiele, die während der Spielzeit von 1772 bis 1775 neu ins Repertoire aufgenommen worden sind, erleiden zum Teil einen bemerkenswerten Rückgang. Man erinnert sich der Begeisterung, mit der „der gutherzige Polterer" bei seinem ersten Erscheinen begrüßt worden ist. Zehn Vorstellungen haben die Zuhörerschaft beglückt, die sich in Thüringen und Sachsen herangedrängt hat, um das berühmte Stück zu sehen. Auf dem Gothaischen Hoftheater aber sinkt die Zahl der Aufführungen merkwürdigerweise auf die Hälfte herab. Auch die „Dorfdeputierten" können nur halb so oft, nämlich zweimal gegeben werden. Daß Goldoni aber doch noch ein Liebling des Publikums ist, beweist der Umstand, daß „die Neugierigen Frauenzimmer", 1772—75 zehnmal gegeben, hier noch eilf Vorstellungen erleben.

Doch wie die Intendantur des Schröderschen Theaters zu Hamburg, so will auch die des Hoftheaters zu Gotha ihrer Zuhörerschaft etwas Neues bieten.

Darum sucht Seyler seine Theaterbesucher mit den neuen Goldonibearbeitungen des Hamburger Dramaturgen Bock bekannt zu machen.

So wird Bocks Stück „Geschwind eh es jemand erfährt" vom 12. September 1777 bis zum 21. Juni 79 sechsmal, „Die Holländer oder: Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht?" vom 28. Dezember 1778 bis zum 4. August 79 viermal, „Wissenschaft geht vor Schönheit" dreimal gegeben. Man sieht, also die neuen, nach deutschem Geschmack zurecht gestutzten Bearbeitungen Goldoni gefallen auch hier. Ja, sie erringen so sehr die Gunst des Publikums, daß bei dem Direktor der Truppe der Wunsch entsteht, auch selbst seinem Publikum solche Neuheiten zu bieten, und so sichert er sich denn gleich seinem Kollegen Schröder in Hamburg auch einen Theaterdichter, der ihm die italienischen Lustspiele auf heimische Art zubereiten soll.

b. Reichards Bearbeitungen.

Es ist dies H. O. Reichard, der Herausgeber des Gothaer Theaterkalenders. Er liefert dem Hoftheater drei deutsche Umarbeitungen des Goldoni: „Das Muttersöhnchen oder der Hofmeister", „Sind die Verliebten nicht Kinder?" und „Der Weltbürger".

„Das Muttersöhnchen" ist eine Bearbeitung des „Padre di famiglia".

„Das Muttersöhnchen".

Die Personen des „Muttersöhnchens" von H. O. Reichard stammen aus der deutsch bürgerlichen Gesellschaft. Pancrazio und Beatrice heißen hier Herr und Frau Mordeck, Wilhelm und Friedrich sind ihre Söhne, Geronte ist Doktor Wurm, Rosaura und Eleonora treten als Caroline und Leonora auf. Ottavio soll wie bei Schröder durch den Namen Puffer auch schon äußerlich gekennzeichnet werden. Fiammetta und Trastullo sind in Christine und Franz verwandelt worden. Die in einem italienischen Lustspiel dieser Zeit unerläßliche Figur des Arlecchino, des zweiten Bedienten Pancrazio's, ist von Reichard wohl in rechtem Verständnisse der deutschen Bühnenverhältnisse, wo die heiteren Späße dieser Person nicht in so feiner Weise zur Darstellung gebracht werden konnten, daß man ihre innere Unbedeutenheit gerne vergäße und verziehe, aus der Reihe der Personen gestrichen worden. Da muß natürlich auch Arlecchino's traditionelle Liebschaft mit Fiammetta, die ihm ob seiner Dreistigkeit mit dem Plätteisen die Nase verbrennt, ihn aber zuletzt doch noch heiraten will, übergangen werden (I,IX—XI.) Auch die Heirat des Spaßmachers mit dem pfiffigen Kammermädchen findet in dem deutschen Stücke nicht statt (III,XXIV).

Der Freude an behaglichem Ausmalen, die man so oft beim Goldoni findet, steht im „Muttersöhnchen" das Bestreben gegenüber, alles zu streichen, was für die Entwicklung des Stückes nicht von Belang ist. Pancrazio ergeht sich gerne (I,III, XVI) in Gedanken über die Freuden und Leiden eines Familienvaters und teilt auch seinem Diener Trastullo seine Hausvaterregeln mit (I,VI—VII)). Reichard unterdrückt diese Szenen. Auch der Doktor Geronte, der Vater der beiden ungleichen Töchter Rosaura und Eleonora, gefällt sich darin, seiner Tochter Rosaura eine lange Ermahnung zu halten, auf die Rosaura mit derselben Wortfülle antwortet (I,XXI). Doktor Wurm ist seiner Tochter Caroline gegenüber weit sparsamer in seinen Ermahnungen. Geronte fragt (III,II Ende) den Pancrazio: Che cosa vi suggerisce la filosofia intorno al caso di vostro figluolo? Die logische Beweisführung des philosophischen Kaufmannes ist bei Goldoni in dem Behagen an breiter, drolliger Komik sehr in die Länge gezogen, vom Herausgeber des Gothaer Theaterkalenders jedoch in dem Bemühen, nur das Notwendigste zu bringen, übergangen worden. Pancrazio's Klagelied als povero padre di famiglia, das eine ganze Szene füllt (III,XVIII), fehlt in der deutschen Bearbeitung. Ausgelassen ist ferner die Erörterung des Heiratsprojektes zwischen Lelio und Eleonora (III,XVIII), desgleichen der Auftritt, in dem Eleonora Pancrazio's Ankunft meldet (III,XIX)

wird am Schlusse (3,24) von Mordeck mit ein paar Worten erledigt. („Nun haben wir noch eine Sache vor uns, Herr Doktor".) Endlich ist auch der bei Goldoni übliche Epilog mit moralischem Rückblick auf die Vergangenheit und Ausblicke auf die Zukunft ganz unterdrückt.

Die Sprache der Bearbeitung ist recht ausdrucksvoll und dem heimatlichen Idiom angepaßt. Frau Mordeck kann die Wunde, die Christine ihrem Söhnchen mit dem Plätteisen beigebracht hat, um sich gegen seine Nachstellungen zu sichern, nicht sehen und ruft (1,10 = I,XV) aus: „Mir wird gleich grün und gelb vor den Augen — Se mi accosto, mi sento svenire." Pancrazio vernimmt (II,IV = 2,4) mit Unwillen, daß Lelio seinem Lehrer davongelaufen sein soll: „Ha piantato il maëstro? Come torna, voglio che mi senta — Was? Weggelaufen? Komm er mir nur nach Hause, ich will ihm den Kopf waschen." Fiammetta wirft (II,V = 2,5) Florindo vor: „Fatte il cascamorto con tutte le donne — Sie sind ja in jede Schürze verliebt." Pancrazio tadelt (II,XV = 2,15) Lelio's Voreiligkeit beim Essen: „Non mettete le mani nel piatto avanti gli altri — Geduld, junger Herr. Man muß nicht der erste in der Schüssel seyn." Beatrice hebt ihrem Gatten gegenüber ihre Friedfertigkeit hervor (II,IV = 2,4): „Non potete dire che sia di quelle che vogliono censurare ogni cosa — Du kannst auch nicht sagen, daß ich eine von den Weibern wäre, die über alles das Maul hängen." Florindo fragt nicht nach den Worten seiner Mutter: „Non me n'importa un fico — Ich frage den Teufel darnach" (III,XII). Dabei strebt der Bearbeiter nach Kürze. Lelio bemerkt (I,II) bitter: Eh lo so, che le matrigne non fanno carezze a'figliastri. „Ja Stiefmütter und Stiefkinder! Freilich!" Der zurückgesetzte Sohn bemerkt (II,II) zu seinem bevorzugten Stiefbruder: Eh caro signor virtuoso! La ringrazio de' buoni uffici che fa per me. Ti conosco: finto, simulatore, bugiardo! Wilhelm ruft (2,2) höhnisch aus: „Ey, wie bescheiden, wie dienstfertig. Aber ich weiß, was Du für ein sauberer Vogel bist. Mich betrügst Du nicht!" Doktor Wurm wendet sich in kurzen, vertrauensvollen Worten an Mordeck (3,18): „Ich verlasse mich in allem auf ihre Klugheit." (Mi rimetto in tutto e per tutto al vostro giudizio, e prometto e giuro non aprir bocca in qualunque cosa sarà ordinata dalla vostra prudenza — Goldoni III,XX)

Auch hier tritt uns, wie schon aus dem vorigen zum Teil ersichtlich ist, ein Bearbeiter entgegen, der möglichst stark aufträgt, um sichere Theaterwirkung zu erzielen.

Die deutsche Wiedergabe macht die fast kindische Zärtlichkeit der Mutter durch süßlichere Kosenamen noch hervorstechender. Im Italienischen redet sie das Muttersöhnchen stets mit dem einfachen: figlio mio, an; Reichards Anrede ist zärtlicher. Hier heißt es: „Fritzchen" (2,19), „mein Herzchen"

(2,3), „mein Liebchen“ (1,2). Dagegen kann sich die Stiefmutter ihrem Stiefsohn gegenüber nie genug tun in Grobheit. Reichard sucht die italienischen Ausdrücke noch zu verstärken. Beatrice beklagt sich über Lelio mit den Worten (II,IV): Lo lascerete mangiare, senza dirgli una parola. Frau Mordeck ist böse, daß ihr Mann den Sohn „sich das Maul stopfen läßt.“ Der heuchlerische Fritz macht sich die Zärtlichkeit der Mutter zu nutze, und wenn er etwas braucht, so ruft er immer: „Mamachen!“, während der italienische Muttersohn sich mit dem respektsvolleren Signora madre begnügt. Auch den Vater redet er schweifwedelnd mit „Papachen!“ (Signor padre) an. Die leichtsinnige Verliebtheit Fritzchens und Carolinens kommt bei Reichard deutlicher heraus als bei Goldoni. Flor. Benissimo, andiamo. — Ros. In tutte le cose vi vuol prudenza. — Sì, andiamo, che sarete la mia cara sposa — Questo bel nome mi fa venire i sudori freddi — Rosaura viene, e la Signora Modestia se ne resta in casa senza di lei = Friedrich. Ja doch, kommen Sie nur (nimmt sie bei der Hand). Was Sie für ein warmes quatschlichtes Händchen haben, es fährt einem durch alle Glieder, wenn mans anrührt — Kleiner Schalk, lassen Sie mich, ich will die Florkappe holen — Erst einen Bräutigamskuß von den heiligen Lippen! (er küßt sie) — Wenn ich nun geschrieen hätte! — Ach, das wußt ich schon das Sie nicht schreien würden (Sie umfaßt haltend).

Dieses kleine Stück ist charakteristisch für die Übersetzungsweise des Bearbeiters. Durch die lebhafte Sprache treten die Charaktere drastischer hervor, was durch äußere Mittel der szenischen Ausführung noch verstärkt wird. (Das Küssen, Umfaßthalten u. s. w.)

Das „Muttersöhnchen“ hat am 7. Juni 1776 auf dem Gothaer Hoftheater seine Erstlingsaufführung erlebt und ist bis zum 11. August 1777 sechsmal gespielt worden.

„Sind die Verliebten nicht Kinder?“

Noch in demselben Jahre (1776) läßt Reichard eine neue Bearbeitung eines Goldonischen Stückes auf der herzoglichen Bühne aufführen. Die Innamorati (des venezianischen Dichters) schon 1764 als „Die verliebten Zänker“ von dem Wiener Laudes übersetzt, von Goethe 1767 auf dem Leipziger Theater gesehen, treten jetzt unter dem Titel „Sind die Verliebten nicht Kinder?“ vor das Publikum. Dieses Lustspiel wird am 7. Dezember 1776 aufgeführt und erlebt bis zum 14. Dezember 1778 sieben Darstellungen.

Auch dieses Stück ist nach der jetzt üblichen Mode für deutsche Verhältnisse zurechtgeschnitten. In äußerlicher Veränderung werden die italienischen Personennamen durch

deutsche ersetzt. Fabrizio und seine beiden Nichten Eugenia und Flaminia werden zu Fabry, Sophie und Amalie. Fulgenzio und seine Schwägerin Clorinda heißen Strahlheim und Madam Wallberg, der Conte Roberto wird zum Baron Hoburg umgetauft, Ridolfo, Fulgenzio's Freund, tritt als Advokat Ollmer auf, und der Diener Succianespole erscheint als David. Der Ort der Handlung wird nach Deutschland verlegt. Italia wird (1,6) zum Elsaß, Milano zu Berlin, Roma zu Mannheim; auf deutsche Verhältnisse wird angespielt. Der Testone, den Tognino (I,4) erhalten soll, wird zum Gulden. Ein Gulden gilt sechszehn Groschen Convenzionsmünze, a Milano vale quarantacinque soldi di buona moneta. Die Verliebte will sich (III,5) nach gut norddeutsch protestantischer Sitte „in ein Stift einkaufen", während die italienische Liebhaberin sich zur Klosternonne machen will. In dem altväterlichen deutschen Bürgerhause schwärmt man für deutsche Kunst und Literatur. Man hört von Winkelmann als dem ersten deutschen Kunstkenner; unter den Gemälden seiner „Gallerie" zählt Fabry neben den italienischen Meistern auch Herrn Bauses „Gelehrte Folgen" auf. Mannheim wird (2,11) als „der Sitz der deutschen Musik" gepriesen, als die Stadt, welche die Aufführung der ersten deutschen Oper, der „Alceste", erlebt hat. Die Lektüre der „Leiden Werthers", des neuesten „Moderomanes" (Herbst 1774 erschienen), wird von der pfiffigen Eugenia als Grund ihrer traurigen Stimmung untergeschoben, während doch wirklicher Liebesgram das Mädchen plagt.

Reichard hat sich bei der Umarbeitung der Innamorati im großen und ganzen auf die oben genannten Äußerlichkeiten beschränkt, wäre es ja auch nicht leicht gewesen, an dieser Komödie, einer der besten des Goldoni, tiefergehende Änderungen zu Gunsten der deutschen Bearbeitung anzubringen. Nur ist manches gestrichen, was Reichard in seinem vielleicht zu praktischen Sinne als belanglos für den Aufbau des Stückes erscheint. Roberto unterhält (II,VI) den Zuhörer über die Unbeständigkeit selbst der heißesten Liebe. Doch ist dieser Passus so ganz überflüssig nicht; denn Roberto möchte um Eugenia's Gunst werben, falls ihre Neigung für Fulgenzio erkalten sollte, ein Seelenvorgang, dessen Wahrheit der Graf mit diesen Worten erhärten will. Die Lektion, die Lisetta (III,I) dem geduldig zuhörenden Tognino über den Charakter der weiblichen Liebe giebt, ist im Deutschen um ein beträchliches gekürzt; doch ist das schon der drolligen Ausführung wegen zu verwerfen. Dem Schlusse des Lustspieles hat der Bearbeiter jedoch eine lustigere Wendung gegeben als das Original. Ollmer, der Freund des Liebhabers, atmet erleichtert auf und ruft aus: „Gut, daß die Sache so weit ist!" Amalie, die Schwester der Braut, schließt daraufhin geschickt ab: „Jawohl! Sind die Verliebten nicht Kinder?"

Hier und da folgt Reichard seinem Hange, die Charaktere möglichst kräftig auszumalen. Sophie beklagt sich darüber, daß Strahlheim nur mit Madame Wallberg artig sei, und wenn sie (3,15) sarkastisch fortfährt: „Bei mir vertreibt er sich die Zeit mit Selbstgesprächen und Äpfelschälen", so klingt das zwar harmloser als das Italienische (E da me grida, bestemmia, tira fuori i coltelli), zeigt aber die bittere Boshaftigkeit der empörten Liebhaberin in schärferem Lichte. Der Groll, den Eugenia gegen Clorinda hegt, liegt in den Worten: che stia (Fulgenzio) seco (Clorinda) a farle fresco su la minestra. Reichard verstärkt noch den Hohn, wenn er sagt: „Er soll beständig neben ihr sitzen, ihr wohl gar das Süppchen kalt blasen, — damit sie sich das Mäulchen nicht verbrennt" (III,4). Als Eugenia sieht, wohin der übereilte Schritt, sich dem Grafen zu versprechen, sie getrieben, da ruft sie enttäuscht aus (III,12): „Incauta, wie übereilt habe ich gehandelt!" Bei dem Bearbeiter ist der Schmerz, den Geliebten verloren zu haben, greller gezeichnet; denn sie bricht in die Worte aus: „Ich Ungeheuer! ich Meineidige!" Die Sprache des Reichardschen Stückes paßt sich dem Originale fast durchweg glücklich an. Der Reim in Szene (I,4) kommt auch im Deutschen possierlich genug heraus. Flaminia's Brief schließt: Venite a consolare la vostra cara giojetta, worauf Eugenia höhnisch antwortet: Con quella bella grazietta. „Besuchen sie mich doch bald, und seyn sie versichert, daß ich bin allezeit — Von nun an bis in Ewigkeit." Die italienische Bildersprache ist ins Deutsche herübergenommen. Wehmütig stellt Eugenia einen Vergleich zwischen sich und Clorinda an (III,4): Jo sono il cane del macellajo: ossa e busse — „Ich bin wie die Krähe unter den Pfauen, alles hackt auf mich."

„Der Weltbürger".

Noch ein drittes Lustspiel des Goldoni bearbeitet der Gothaer Theaterdichter für die deutsche Bühne. Dieses neue Stück, „Der Weltbürger", geht am 11. September 1778 zum erstenmale über die Bretter, ist aber nur dreimal, nämlich bis zum 30. Dezember desselben Jahres gegeben worden. Es ist keine Übersetzung „eines französischen Stückes von Goldoni, des Avanturier", wie Rudolf Schlösser behauptet („Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne" S. 59 Bd. XIII der Theatergesch. Forsch. v. Litzmann), sondern eine Bearbeitung des italienischen L'avventuriere onorato, der schon bei den Stücken des Jahres 1771 erwähnt worden ist. Im „Weltbürger" ist der Wunsch Ch. H. Schmids (Almanach d. deutschen Musen 1772 S. 157), beim Erscheinen des Plagiums

von 1771 vergeblich geäußert, erfüllt worden; dies ist „ein so lange gewünschter Versuch, den Goldoni umzuarbeiten"; denn in dem „Weltbürger" hat Reichard eingreifende Veränderungen vorgenommen. Äußerlich paßt er das Stück in Namengebung und Ortsbenennung den deutschen Verhältnissen an. Aber mehr noch treten innnere Veränderungen zu Tage. Sie sind dadurch bedingt, daß der Bearbeiter einen strengeren moralischen Maßstab an die Handlungsweise seiner Personen legt als der italienische Dichter. Dem strengen Beurteiler erscheint Guglielmo als ein herzloser Egoist, der es zuletzt zuläßt, daß seine arme Braut ins Kloster geht, nur, damit er eine andere, reichere heiraten kann. Der Gothaer Theaterdichter aber läßt seinen Helden gar nicht verlobt sein mit Arabellen (Eleonora). Deshalb hat bei ihm Wilhelmi (Guglielmo) auch keine Verpflichtungen gegenüber derselben, sodaß er, ohne unehrenhaft zu erscheinen, die Kriegsrätin Stern (Donna Livia) heiraten kann. Somit muß die Stelle fortfallen, wo (Ende I,VI) Guglielmo Aurora verrät, daß er mit Eleonora versprochen ist, und jener Passus (II,XVI), wo der Abenteurer in einem Selbstgespräche den Vorsatz äußert, seine Verpflichtungen zu Eleonora aufrecht halten zu wollen. In der Unterredung zwischen der Stern und Arabella (3,1) wird nicht behauptet, daß das Mädchen mit Wilhelmi verlobt ist. Im Avvanturiere onorato erklärt Guglielmo (III,IV) dem Vicerè gerade heraus: Sono impegnato con una giovane Napoletana. Questa è venuta a ritrovarmi in Palermo; e quantunque sia ella povera, vuole la mia puntalità, chio la sposi. Wilhelmi aber sagt dem Gouverneur gegenüber ganz anders aus (3,5): Das Bremer Frauenzimmer, das in dieser Stadt angekommen ist, und das die Kühnheit hat, sich für meine Braut auszugeben; kann mit Recht nicht die geringsten Ansprüche auf mich machen. Sie verfolgt mich in Berlin mit ihren Anerbietungen und Liebkosungen, allein eben diese Zudringlichkeit entfernte mich noch mehr von ihr, und ich habe heute nach Bremen geschrieben, um mir über all dieses die einleuchtendsten Zeugnisse schicken zu lassen. Man sieht, Reichard tut alles, um seinen Helden reinzuwaschen. Da Arabella also nicht Wilhelmis Braut ist, müssen weitere zwei Auftritte wegfallen (III,VI und VII); denn Donna Livia braucht nun nicht mehr Eleonora den geliebten Guglielmo abzuhandeln, da das Mädchen ja gar kein Anrecht auf ihn hat, und es hat auch keinen Sinn, daß der Abenteurer auf Livia Eleonora's wegen verzichtet. Wilhelmi nimmt auch nicht das Opfer der Goldonischen Eleonora an, die ihm zuliebe ins Kloster geht. Im „Weltbürger" braucht ja gar kein Stein aus dem Wege geräumt zu werden, um für die Verbindung Wilhelmis und der Stern Bahn zu schaffen; denn Arabellas Dasein ist ja kein Hindernis dafür (3,14).

Eleonora's Charakter erscheint Reichard zu edelmütig gezeichnet. Er sieht in ihr eine zu taubensanfte, ihren Bräutigam allzu edelmütig liebende Seele, die sogar auf die Verbindung mit dem Geliebten verzichten will, wenn sie seinem Glücke, das in der Erlangung von Reichtum besteht, im Wege stehen sollte. Arabella ist keine solche Heroin. Sie ist eine cholerische Natur, die in Liebe zu Wilhelmi aufgeht. Diese Leidenschaft ist von dem Gothaer Theaterdichter mit greller, sofort in die Augen springender Deutlichkeit ausgemalt. Um zu ihrem Ziele zu gelangen, schrickt sie vor „Anerbietungen und Liebkosungen" nicht zurück und scheut nicht den größten Betrug. Sie giebt sich fälschlich als Braut des begehrten Mannes aus und spielt ihre Rolle durch bis zum äußersten. Eleonora gerät (III,II) in den Verdacht, als ob sie sich von Donna Livia ihr Anrecht auf Guglielmo abkaufen lassen wolle; denn schwankend bemerkt sie zur Witwe: Voi non mi proponete una cosa da risolversi su due piedi. Die falsche Braut ist in ihrem Stolze scharf gezeichnet; denn Arabella erwidert auf die Bitte der Kriegsrätin Stern hin, auf ihr Zimmer zu gehen und ihren Vorschlag zu überlegen, mit sofortiger Absage und den entschiedenen Worten: „Ich gehe — in den Tod" (3,2). Dem allzugroßen Opfermute der Eleonora, die (II,XII) zu Donna Livia bemerkt: Signora, se per causa mia lo private di tante bene, pronto sono a partire, stellt der Bearbeiter die scharf umrissene Entschlossenheit der kecken Betrügerin entgegen; denn in dem festen Glauben, vor Entdeckung ihres Betrugs sicher zu sein, wendet sie sich stolz an Wilhelmi mit den Worten: „Bessern Sie sich, so wird auch Madame (die Kriegsrätin Stern) besser von ihnen denken" (2,12). Doch gleich bereut Arabella ihr übermütiges Vorgehen, und nun kommt die Leidenschaft zu dem Manne, den sie verfolgt, zu ihrem Rechte, und ihre eigene Natur charakterisierend bemerkt sie (2,13) für sich hin: „Ich bin zu unvorsichtig, zu übereilt gewesen; aber meine Leidenschaft!" Eleonora's Liebe ist einige Grade sanfter; denn sie bemerkt an dieser Stelle (II,XIII): Infelice Guglielmo! Ohimè, per mia cagione ti sarai te medesimo precipitato. Ma qualunque sia il destino, teco mi avrai a parte. Ti seguirò per tutto. Doch als Arabella am Schlusse sieht, daß der Geliebte in seiner Abneigung gegen die sich ihm Aufdrängende verharrt, daß dagegen seine Liebe zur Nebenbuhlerin, der Kriegsrätin Stern, fest und tief wurzelt, ohne auf ihren Reichtum hinzuzielen, da wirft sie vielleicht allzu edelmütig die Maske ab und stürzt der Rivalin zu Füßen mit dem Ausrufe: „Hier sehen Sie mich zu Ihren Füßen: ich bin eine Betrügerin, eine Verführerin. Wilhelmi ist nicht mein Bräutigam —" (3,10) eine Tat, in der wiederum die stärksten Affekte zum Ausdrucke kommen, und die im schroffen Gegensatze zu der Handlungs-

weise der Eleonora steht, die Guglielmo zuliebe ins Kloster geht, obschon sie keine Betrügerin, sondern rechtmäßige Braut ist und sehen muß, daß der Abenteurer Donna Livia nur ihres Reichtums wegen heiratet.

Dieselbe Deutlichkeit der Farbengebung zeigt sich auch bei andern Charakteren. Donna Aurora deckt ihre Vernarrtheit in Guglielmo noch mit dem Mantel der Ehrenhaftigkeit. Reichard macht aus dieser Person eine offene Ehebrecherin. Sie gebraucht dem Weltbürger gegenüber zärtliche Liebkosungen, wie „mein Wilhelm", „der kleine Flatterhafte" (3,9), während Goldoni sie sich minder vertraut ausdrücken läßt: Guglielmo, Perfido (III,IX). Als die Kriegsrätin sich von Wilhelmi Prozesse führen lassen will, ruft Madame Fritzel mit Eifer aus: „Ich auch! ich auch!" Um ihr Ziel zu erreichen, kriecht sie vor Arabella, bittet sie schmeichelnd, ihr die Ansprüche auf Wilhelmi abtreten zu wollen, und nennt das Mädchen deshalb (3,9) zärtlich: „Liebes, goldnes Engelchen." Bei Goldoni findet sich nichts davon (III,IX). Ihr Mann weiß denn auch genau, was er von seiner Frau zu halten hat; denn ärgerlich ruft er (2,1) aus: „Ich kann nicht länger dazu still seyn," während Filiberto noch von ihrer Unschuld überzeugt ist: Basta: conosco Donna Aurora, lo so, lo credo, non mi voglio inquietare (II,I). Auch die Liebe der Kriegsrätin, bei dem italienischen Dichter verschleiert, zeigt sich offen im „Weltbürger". Donna Livia will Guglielmo bloß helfen (I,XIX) Assisterò questo giovane. Die Kriegsrätin läßt ihre wahre Absicht besser erkennen: „Er soll der Meinige werden, und wenn sie sich alle zu Tode ärgerten." Die Edelleute sind dem Abenteurer gegenüber hochfahrender. Graf Rohr nennt ihn (2,15) einen „Landstreicher" (Conte di Brano: Guglielmo II,XV), der Comthur Brani fährt ihn an: „Hör er, Musje, was macht er hier" (2,16) (d'Osimo: Che fate qui voi II,XVI). Rohr ist auch sonst anmaßender; denn er nennt Donna Livia, die doch nichts von ihm wissen will, schon „seine Braut". Herr Fritzel ist ein Pantoffelheld; zitternd erscheint er vor dem Gouverneur (3,13).

Überall strebt Reichard nach Knappheit, wo ihm etwas nebensächlich erscheint. Alsfeld verdächtigt Wilhelmi in kürzeren Worten als der Conte Portici Guglielmo, (Ende II,II) die Vorwände, unter denen Fritzel den Gast aus dem Hause weist (II,IV) sind in kürzerer Weise angebracht als die Filiberto's. Die Reden des „Arztes" (II,XV) und des „Rechtsanwaltes" (II,XVI) Guglielmo sind gekürzt, ebenso die Spitzbubenszenen zwischen dem Pagen und dem Diener Berto (II,XVIII), sowie der Monolog, den Guglielmo hält, nachdem er die Schurken entlarvt hat (II,XXI) und jenes Selbstgespräch, das er in banger Stimmung hält, als er zum Gouverneur gerufen wird (II,XXII), die Unterredung der Nebenbuhlerinnen Livia und Eleonora

(III,I u. II), das Gespräch Alsfelds mit dem Gouverneur (III,III u. III,V = 3,6), in dem er Wilhelmi verdächtigt, aber beschämt wird, die Abbitte, die die drei Edelleute dem verkannten Weltbürger tun (III,XII und XIII), sind knapp gehalten. So treten denn in diesem Stücke die auch schon vorher bemerkten Eigentümlichkeiten von Reichards Behandlungsweise klar zutage: das moralische Gefühl, das ihn zu Änderungen in der Charakteristik veranlaßt, das Bemühen, Effekte durch grelle Zeichnung der Personen zu erringen, und das Streben, das seiner Ansicht nach Belanglose wegzuschneiden, Eigentümlichkeiten, die hauptsächlich den praktischen Kenner der Bühnenverhältnisse seiner Zeit verraten.

Anerkennende Kritik der Moglie saggia.

In dem Schriftchen „Etwas Dramaturgisches. Einige fliegende Rhapsodien zur Nachlese aus den Archiven der Erfahrung. Erstes Packet", im Jahre 1774 zu Hamburg anonym erschienen, zeigt Albrecht Wittenberg, denn er ist der Verfasser (Der Anonymus macht den Leser auf das allgemeine Deutsche Wochenblatt zur Ehre der Lektür, „vom vierten Stück bis zum zwölften, und bis zu allen, die noch unterwegens sind, wenn der Herr gesunde Finger verleiht" aufmerksam S. 47), der hier noch Schröder und seiner Gesellschaft wohl will, daß er Goldoni durchaus nicht abgeneigt ist, er, der später gegen Bock so ungerecht vorgeht. In seinem in einem überaus krausen Stile abgefaßten Werkchen behandelt er (S. 8) den Satz, „den er sich als ein näherer Zuschauer des Theaters fast als allgemein abstrahirt, wie sehr nemlich die gute und schlechte Aufführung vom guten und schlechten Vernehmen der Schauspieler unter sich abhange, welchen Einfluß das moralische Verhältniß der Künstler unter einander auf den Fortgang der Kunst habe, und wie sehr der Freund den Künstler heben könne." Gutes Vertragen der Schauspieler ist sowohl beim tragischen als beim komischen Spiel unerläßlich. Bei letzterem „guckt" besonders, wenn Leute zusammen spielen sollen, die einander nicht vor Augen sehen können, „überall der Zwist heraus, dem es nicht scherzhaft zu Muthe ist." „Woher denn nun in der Geschwindigkeit ein Beyspiel? (S. 24) Das erste, das beste! — Brighella (in Goldonis kluger Ehefrau) stößt mir eben auf. „Eben eine Uebersetzung? (läßt er einen Leser erstaunt ausrufen.) Noch dazu aus Goldoni?" — Eben eine Uebersetzung! Noch dazu aus Goldoni! und das darum, weil es das erste, das beste Beyspiel seyn sollte, und ich mich in der Eile nicht gleich auf die Stelle eines deutschen Originals besinnen konnte, das in meinen Kram getaugt hätte.

Zudem ist es eines der besten Goldonischen Lustspiele und bekannt genug. Mehr brauch ich nicht!“ Man erkennt hieraus deutlich, der Kritiker sieht Goldoni im Gegensatz zu manchen andern als einen Lustspieldichter par exellence an, vielleicht als einen der besten, den er kennt. Die kluge Ehefrau würdigt er in hervorragendem Maße und bestätigt nochmals die auch von uns festgestellte Beliebtheit des Stückes. Er greift dabei wohl eine der komischsten Szenen mit echtem Verständnis heraus. Er erfaßt das Wesen des Stückes schon in seiner Inhaltsangabe dieses einen Auftrittes recht scharf: „Graf Ottavio, ein Ehemann comme il y en a beaucoup, ein Tyrann seiner liebenswürdigen Gemahlin Rosaura, hat sich kurz vorher mit seiner Marquise Beatrice aufs heftigste entzweyt, kömmt nach Hause, bricht voll des Gedankens, daß seine Gemahlinn Schuld an Beatrices üblen Begegnungen ist, mit aller wütenden Verachtung eines gesättigten Ehemannes, selbst in Gegenwart des alten Pantalons, seines Schwiegervaters, auf ewig mit ihr, und verschließt sich nach tausend ausgestossenen Schmähungen in sein Zimmer, dort an Beatricen zuschreiben. Dieses Billet ist viel zu wichtig, als daß es nicht in einem und eben demselben Augenblicke versiegelt und (ob's schon Mitternacht ist) dem Bedienten Brighella zur gewissen Bestellung auf morgen in aller Frühe gegeben werden sollte. Ottavio ruft ihm. Zum Unglücke ist der arme Schelm just in ein nicht gar freundschaftliches Gespräch mit seiner EhestandshälfteCoralline verwickelt, die gerade indem er gerufen wird, zur allgemeinen Nothwehr aller lebhaften Eheweiber, zum Ueberschreyen ihre Zuflucht genommen, ihm zu beweisen, daß sie recht habe. Er hört also seinen Herrn nicht eher, bis er ihn kommen sieht, da denn Coralline mit der letzten Erschöpfung ihrer Lunge abtritt. — Wie werden Herr und Diener ihre Sache (beide sind von einem bösen Weib, der eine von der Geliebten, der andere von der Gattin, geplagt) gleichsam zu Einer machen! Die gerunzelte Stirn, der heftige Arm des Grafen, und die widrige Grimmasse des gemeinen Brighella werden des angemessenste Gemälde darstellen, und je nachdem der Contrapunkt ist, aufs vorteilhafteste Licht und Schatten unter sich vertheilen.“ Dann läßt der Kritiker ihre Unterhaltung folgen und zergliedert sie verständnisvoll, stets die Bewegungen der Auftretenden genau schildernd. Er charakterisiert diesen Auftritt als einen von denen, „wo das Komische zur allerbesondersten Vertraulichkeit wird, wo Zunge, Auge, Hand, alles zusammen plaudern muß, wo es ohne diese vertrauliche Schwatzhaftigkeit aufhört, komisch zu seyn.“ (S. 31) Dann kommt er auf die Szene zu sprechen, wo Coralline den Brighella, der sie dadurch zu bändigen versucht hat, daß er in der vorigen Nacht auf seine Ehestandsrechte verzichtet, mit Schmeicheln und Kosen, wenn auch ihre eigentliche hef-

tige Natur dabei immer wieder hervorbricht, zu der früheren süßen Pflicht zurückzuführen sucht. Der Kritiker zergliedert diesen Auftritt auf das genaueste, indem er an der Hand der Übersetzung bis ins kleinste angiebt, wie er sich die szenische Handlung denkt. Dabei zeigt er viel Verständnis und beweist, daß er Goldonis zuweilen so sprühenden Humor und die gewandte Technik seines Dialogs vollkommen erfaßt hat. Corallina, wie er sie interpretiert, „die seine Hand zwischen die ihrigen faßt, sie streichelt und ihm von Zeit zu Zeit einen ihrer freundlichsten, sehnsuchtsvollsten Blicke giebt, ihm Schulter mit Schulter scheuert, ihm verliebt die Backen kneipt, (dazwischen vor Ärger und verhaltener Wut) mit den Füßen tritt, und zuletzt leise geschlichen kömmt, ihren Arm um seinen Hals schlingt, ihn streichelt und ihm mit der rechten Hand die Backen klopft", ist eine reizende Verführerin, Brighella, der sich „furchtsam bey Seite drückt", „sein Gesicht in Sicherheit zu bringen sucht", indem er sich damit gegen die Wand und ihr (Corallina) den Rücken zukehrt", ist ein köstlicher Pantoffelheld. Interessant sind die Hinweise, die der Anonymus (S. 32) auf ähnliche Szenen und Personen bietet: „Man schlage das eigentliche Lustspiel auf, und überall wird wenigstens ein munterer Domestike sein Späßchen mit dem aufgeräumten Kammermädchen haben; bald Johann mit Lisetten (in Freigeist von Leßing), bald Truffaldin und Colombine (im Diener zweyer Herrn von Goldoni). Man lese nur den Auftritt, wo Lisette dem starken Geist Johann ein so panisches Schrecken einjagt." Also wieder ein Hinweis auf Goldoni. —

3. Engels „Sanfte Frau" erscheint auf den deutschen Bühnen.

Im Jahre 1779 wird auf deutschen Bühnen eine neue Bearbeitung der Moglie saggia gegeben, dieses vielbeliebten Stückes, das bei Koch seit 1762 als „Die zärtliche Ehefrau" von Loth, in Wien als „Die tugendhafte Ehefrau" von Laudes (1764) (?) und auf dem Ackermannschen Theater unter dem Titel „Die kluge Ehefrau" gespielt wird. Die vierte Wiedergabe der populären Komödie ist wieder neu benannt. Sie geht in diesem Jahre als „Die sanfte Frau" über die Bretter. Der Verfasser ist Johann Jakob Engel. Die Bearbeitung dieses beliebten Schriftstellers hat schnell auf den Bühnen Verwendung gefunden; denn am 18. Juni 1779 wird die neubearbeitete Komödie Goldonis zum erstenmal in Gotha aufgeführt. Engel sieht davon ab wie Bock, Schröder und Reichard das Stück äußerlich durch deutsche Namengebung umzuwandeln, er hat nur die Typennamen der Commedia a

soggetto aufgegeben. So werden der conte Ottavio zum Grafen Mazocchi, die contessa Rosaura zur Gräfin Constanza, die marchesa Beatrice zur Marquisinn Brunellesca, Pantalone zu Gasbarino, Lelio und Florindo zu Barbini, Negrillo, Brighella und Arlecchino zu Geggo und Momolo, Corallina zu Margelline. Auch sind keine einschneidenden inneren Veränderungen getroffen worden. So hat denn Fr. W. von Sonnenfels (im fünften Sendschreiben des „dramatischen Briefwechsels über das Leipziger Theater im Sommer 1779" S. 58) Unrecht, wenn er sagt: „Herr Professor Engel hat es (die Moglie saggia) aufs neue bearbeitet, und da es dem Goldonischen Geschmacke nunmehr auf keine Weise mehr ähnlich, so ist zu vermuthen, daß es Herr Engel in den meisten Scenen verändert hat". Der unwahrscheinliche, zu ideale Charakter der duldenden Gattin, die trotz schnöder Behandlung, offener Untreue, ja, trotz eines Giftmordversuches nicht von ihrem Gatten lassen will und ihn schließlich doch durch ihre Sanfmut zu gewinnen weiß, eine Gestalt, die in auffallendem Gegensatze steht zu den trefflich geschilderten Naturen des leidenschaftlichen Grafen und der heißblütigen Marchesa, ist von Engel nicht wesentlich verändert worden. Auch sind nicht „die meisten Scenen verändert". Nur zwei Auftritte sind ausgelassen. Es ist die neunte Szene des dritten Aktes, in der Ottavio sich über die Krisis im menschlichen Leben ausläßt, wo der Mensch an der Scheide von Gut und Böse steht, und die vierzehnte desselben Aufzuges, wo Rosaura in einer langen Tugendrede vom Publikum Abschied nimmt.

Das Verdienst der „sanften Frau" besteht in der meisterhaften Sprache, die den Schüler Lessings verrät. Wie schon bei der Bockschen Bearbeitung erwähnt wurde, erzielt der Meister große Lebendigkeit des Ausdruckes durch reichliche Anwendung der Bildersprache. Darin folgt Engel seinem Vorbilde. Der Graf bemerkt (I,II = 1,5) höhnisch zu seiner launenhaften Geliebten: Jo non vi lascio sola per non vedervi andare sulle furie, „Ja nun — wer kann bey Ihnen noch aushalten, Madame? Sie brennen ja immer wie eine Schwefelmine." Die Brunelleska antwortet schlagfertig mit einem von Engel erfundenen, entsprechenden Bilde: „So? Sie haben wohl Ehre zu reden. Sie fahren ja über jede Kleinigkeit auf wie eine Pulvertonne". (Non andrei sulle furie, se voi non vi altereste per niente). Dem Italienischen fehlt die Bildersprache in Frage und Antwort. Faloppa und Pistone rühmen (I,I) beide ihre Herren. Faloppa: Il mio padrone si beverebbe il mare se fosse vino — „Hoho! meinen Herrn! (sc, trinkt keiner unter den Tisch) Der söff euch das ganze mittelländische Meer aus, wenns Wein wäre." Pistone: E il mio per mangiare non la cede a un parassito. Engel setzt

in seiner Wiedergabe das von Faloppa begonnene Bild fort, wenn er den zweiten Bedienten antworten läßt: „Und meiner, der fräße auch alle Inseln aus, wenn's Wein wäre.“ Auch die wirkungsvolle Anknüpfung des Dialogs hat der Bearbeiter Lessing abgesehen. Pantalone sagt (I,XIV = 1,13) verteidigend von seiner Tochter: Ma, caro sior conte, la vede, povera putta, la ghe vol ben. Ott. Non voglio ragazzate. „Wie, Herr Graf, Sie können Gefälligkeiten von Ihrer Gemahlinn nicht leiden?“ Der Graf, anknüpfend an Gasbarinos Worte, entgegnet: „Gefälligkeiten! — Getändel!“ (Können Sie mir nicht sagen, wie er aussieht, des Lelio Vater? — Wie er aussieht? —Sie sind sehr neugierig. Doch ich liebe die neugierigen Leute. — Er ist ungefähr einen Kopf größer, als Sie. (Schatz 11. Auftr.)) Die Stärke des Ausdruckes sucht Engel nach Lessings Vorgang auch in den kurzen, abgebrochenen Sätzchen, welche die Personen in der Erregung hervorstoßen, ja, in der Aufregung, wie um Luft zu schöpfen stammeln, in der reichlich gehäuften Wiederholung der Affektsprache. Beatrice ist wütend über die versteckte Lektion, die Rosaura ihr gegeben hat, und schäumend vor Wut beklagt sie sich darüber beim Grafen: Ha (sc. Rosaura) detto ch'io sono una scelerato, un' indegna, una ribalda, che seduce gli altrui mariti, che turba la pace della famiglia (II,XV). Man vergleiche damit die Worte der Brunellesca (2,17): „Sie hat mir Dinge gesagt! Dinge! — Ich knirsche noch über mich selbst, daß ich sie habe anhören können. — — Wissen Sie, wer ich bin, mein Herr? welchen Charakter ich habe? Eine Verführerinn bin ich, eine Friedensstörerinn, eine nichtswürdige Seele bin ich!“ Das kommt dem Bearbeiter gut zu statten, bei dem auch ihn charakterisierenden, später noch zu berührenden Streben, die Farben dick aufzutragen. Eine ganze Szene (3,3), in dieser Ausdrucksweise gehalten, ist hinzugefügt, um den leidenschaftlichen Charakter des Ottavio noch mehr in die Augen fallen zu lassen. Geggo hat dem Grafen erzählt, daß er Tränen in Constanzas Augen gesehen habe. Da bricht sein Herr in die Worte aus: „Thränen? Ihr fielen Thränen vom Auge? — Natürlich! Die Wirkung einer Rachgier, die sich zu ohnmächtig fühlt, sich nicht zu sättigen weiß! — (indem er aus einer verschlossenen Brieftasche ein Giftpulver nimmt). Ha, ich dürfte nur ruhig seyn; dürft's nur wagen! in der Wut ihrer Eifersucht wäre Sie zum Äußersten fähig. Sie hats gezeigt. — — Nein! Nein! besser ich komme zuvor, als daß ich mir zuvorkommen lasse!“ Hier tritt auch das moralische Bemühen Engels zu tage, den Mordversuch, der im Goldoni als nackte Tatsache dasteht, gewissermaßen als Notwehr hinzustellen. Charakteristisch für den Bearbeiter ist ferner die Art, wie er den Goldonischen Dialog behandelt. Der überdrüssige Ehemann eilt (I,XVII), wütend über die Weigerung der Gattin, sich von ihm trennen zu las-

sen, von dannen. Dann folgt ein Zwiegespräch zwischen Vater und Tochter:

Rosaura: Pazienza! — Pantalone: Andemo, fia mia — Nò Signor padre lasciatemi a letto — Ti te ne pentirà — Il cielo m'assisterà — No ti vadi? El xè un basilisco — Si ravvederà — El te bastonerà — Se lo fara . . . . basta: è cavaliere, non lo farà Oh ghe ne xè dei altri, che petuffa le muggier — Signor padre, lasciatemi audar a letto. „Ha, du siehst, wie er rast. Komm fort. Diesen Augenblick fort! Er erhob die Hand gegen mich; was wird er gegen dich thun! — Er that es noch nie, mein Vater. Lassen Sie mich in mein Zimmer gehen." Hier ist ein treffendes Beispiel Engelscher Technik des Dialogs. Er zieht die sieben Doppelsätzchen des Zwiegesprächs zu einem einzigen Doppelsatz zusammen, der den Inhalt des Originals umfaßt. Manchmal mag das auch gelingen, ohne dem Dialog zu schaden. Aber oft lassen sich die Goldonischen Zwiegespräche platterdings nicht zusammenziehen. Die spitzige, zutreffende Form, die in kleinen Sätzchen gelegten Anthithesen, in denen Goldoni Meister ist, kommt dabei oft zu schaden. Wie schon eben hervorgehoben, versucht Engel stets, die Charakteristik so deutlich wie möglich auszuführen. Der Charakter der in der Moglie saggia schon zu edelmütig gezeichneten Gräfin wird noch mehr idealisiert. Bei Goldoni sind die Beweggründe, welche die duldende Gattin zum Ausharren bewegen, zum Teil realistischer Art; sie will nicht als geschiedene Frau in das Gerede der Menge kommen. Das spricht sie deutlich in den Worten aus: (I,XVII) L'onestà, il decoro sempre decapitano, ed è assai meglio soffrire le domestiche dispiacenze, di quello sia esporsi alle dicerie, alle critiche, alle derisioni del mondo. In der „sanften Frau" ist diese Stelle ausgelassen (1,14). Es erscheint Engel für den von ihm gezeichneten idealen Charakter unpassend, wenn Rosaura (II,XIV) ihrem Diener droht: Va via, e se ci torni più, ti farò romper le braccia. Deshalb drückt Constanze ihre Drohung (2,15) nur verhüllt aus: „Kein Wort mehr! — Und wo Ihr es noch einmal wagt, Euch hier einzuschleichen —" Auch die Anspielungen auf die Freuden des Ehebettes verletzt des Bearbeiters Zartgefühl. Es klingt ihm anstößig, wenn Pantalone (I,XVII) seine Tochter bemitleidet, daß sie allein schlafen muß (Povera creatura! Tolè, anca dormir sola). Barbini und Negrillo lassen ihre niedrige Gesinnung nicht so klar zu Tage treten wie Lelio und Florindo. Es erscheint Engel unfein, wenn sie (II,V) unumwunden aussprechen, daß sie zur Gräfin gekommen sind, um bei ihr Schokolade zu trinken (No Signora, siamo venuti a beverla [la cioccolata]). Deshalb läßt der Bearbeiter Constanza vorgreifen und dem Diener sogleich befehlen, den Besuchern das Frühstück zu

servieren. Die Komik, die in Corallina's Gestalt liegt, ist in Margellinens Charakter noch mehr ausgebeutet. Die Kosenamen, die sie in ihrer Eifersucht ihrem Gatten Geggo an den Kopf wirft (Laffe 3,8 usw.), die Ehrentitel, mit denen sie ihre vermeintliche Nebenbuhlerin bedenkt (scheelaugichtes Affengesicht, plattnäsicht und rothhaaricht) sollen die Erregtheit ihrer Natur noch augenscheinlicher machen. Die Gestalt des alten Pantalone ist dem Professor Engel in Gasbarino nicht recht gelungen. Zwar wäre es nicht nötig gewesen, den bezeichnenden Dialekt dieser im Gegensatz zu der gräflichen Verwandtschaft urwüchsigen Person durch einen deutschen zu ersetzen, was ja auch keinem Goldonibearbeiter gelungen ist, aber Engel hätte seiner Redeweise doch jenen herzlichen, natürlichen Anstrich geben müssen, der diese Figur charakterisiert. Aber Gasbarinos Sprechart entbehrt dieser Herzlichkeit. Es schneidet dem guten Alten, der in der Liebe zu seiner Tochter aufgeht, ins Herz, wenn er die schnöde Behandlung ansehen muß, die sie von ihrem Gatten erfährt, und vorwurfsvoll redet er ihn (I,XVI) an: Ma caro sior conte, la vede, povero putta, la ghe vol ben. Diesen rührenden Ton trifft nicht Gasbarinos Vorwurf (1,13): „Wie Herr Graf? Sie können Gefälligkeiten von ihrer Gemahlinn nicht haben?“ Sein einfacher Verstand hat das Benehmen der beiden vornehmen Schmarotzer Lelio und Florindo sofort durchschaut und demgemäß fragt er (I,XV): Cossa fara quà quei do Martuffi? („Aber, mein Kind, — der Besuch, der dich jetzt eben verließ?“ 1,13) Trotzdem aber hat Engel eine gute, vor allem sprachlich geschickte Bearbeitung geboten, die dem Originale meist gerecht wird.

Durch diese Übersicht über den Spielplan der beiden größten Bühnen Deutschlands während der Jahre 1775—1780 ist die Beliebtheit Goldonis so zu Tage getreten, daß man von einem Höhepunkt seines Einflusses sprechen darf.

Wie rasch man aber eine Neuigkeit aus diesem Gebiete von einer Bühne zur andern vermittelt, beweist der Umstand, daß in demselben Jahre, in dem die „sanfte Frau“ Engels zum erstenmale in Gotha und Leipzig erscheint (1779), sie auch in Wien auf dem k. k. Nationaltheater aufgeführt wird.

4. Die „Locandiera“ auf dem Weimarer Liebhabertheater.

Noch eine charakteristische Tatsache aus dieser Periode zwingt zur Aufmerksamkeit. Eben verlebt Goethe mit seinem Herzog „die lustigen Tage von Weimar“. Die Iphigenie ist in der Arbeit. Seine „Geschwister“, „Der Triumph der Empfindlichkeit“, seine lustigen Masken- und Scherzspiele beherrschen die Weimarer Bühne. Trotzdem aber bringt der

Dichter der Lagunenstadt sich auch hier zur Geltung. Im Jahre 1777 wird Goldonis Locandiera dreimal aufgeführt.

Diese launige Komödie ist im Jahre 1752 zum erstenmale in Venedig gespielt worden und hat dort außerordentlichen Erfolg erzielt, was wohl dem lustigen Inhalte und der geschickten Ausführung zuzuschreiben ist.

Diese köstliche Charakterkomödie des Goldoni, an der sich schon der alte Heubel versucht hat, und die noch in unsern Tagen, im Jahre 1895, eine Bearbeitung in Versen erfahren hat, ist eine von jenen Lustspielen des Dichters, in denen ein Charakter meisterhaft bis ins kleinste ausgearbeitet ist, trotzdem die Handlung nur ein einziges Motiv bildet. Hier ist es die „Verschmitztheit einer hartnäckigen Frau, welche die Abneigung eines Mannes gegen die Weiber besiegt" (Petrocchi), die das in schillernden Farben variierte Thema abgiebt. Mirandolina's, der listigen Wittib, Charakterzeichnung macht darum auch mit dem Inhalte des Stückes bekannt. Hinreißend schön, entzückt sie die Herzen aller ihrer Gäste mit Ausnahme des Weiberhassers, des Cavaliere di Ripafratta. Ihn zu ihren Füßen zu bringen, zum schmachtenden Liebhaber zu machen, ist ihr einziges Bestreben, das Motiv der Komödie. Ihre Hauptwaffe dabei ist eine alle betörende Verstellungskunst, mit der sie den marchese di Forlipopoli und den conte d'Albafiorita schon in Liebesfesseln geschmiedet hat, obschon sie sich hinter ihrem Rücken über die Liebesnarren lustig macht. Deshalb schwankt der arme Fabrizio, ihr sie wahrhaft liebender Kellner, in einem Meere von Ungewißheit und Eifersucht, das sie ungeklärt läßt. Diese Gabe, sich zu verstellen, spielt sie am meisterhaftesten dem Weiberfeinde Ripafratta gegenüber, Waffen jeder Art nimmt sie dabei zu Hilfe. Demütig erträgt sie anfangs sein rauhes, abstoßendes Wesen; zuvorkommend bereitet sie ihm alles aufs beste; sie drückt ihm ihre vorzügliche Hochachtung aus; ihm, der ja auch nicht zu den armseligen Liebessklaven gehört, die jeder Schürze nachlaufen; aber sie ist auch nicht wie die andern Mädchen, die dem Männerfang obliegen. Als sie sieht, daß dies demütige, verständige Benehmen auf den Cavaliere so einwirkt, daß er sich zu dem bewundernden Ausrufe: Che umiltà herabläßt (II,4), da greift sie zu stärkeren Mitteln. Seufzer werden nicht gespart, ihr Pflichtgefühl allein läßt sie dem Gaste wie eine Magd dienen, sie stellt die einfältigste Unschuld dar (io, Signore, come? oh signore mi burla), sie betont ihre Wahrheitsliebe (II,6 non posso dir che sia buono), sie bleibt gehorsam bei ihm nur auf sein Geheiß mit dem unterwürfigsten Gesichte (obbedisco II,6), als er aber zu viel zu fragen scheint, da entgegnet sie ihm mit beleidigtem Tugendstolze: Che pretende da me? (II,8). Zuletzt werden sogar Tränen nicht gespart (II,16), und ein Ohnmachtsanfall

vollendet den Sieg der Heuchlerin auf der ganzen Linie (II,19). Da aber kehrt sie den Spieß um, und aus der demütigen Magd wird eine spröde Herrin. Geschenke des nun rasend Verliebten schlägt sie (III,4) verächtlich aus, mit Eifersucht peinigt sie den unterlegenen Weiberfeind so sehr, daß sie ihm sogar ein wörtliches Bekenntnis seiner Niederlage entreißt (II,6 Vi siete vendicata abbastanza), auch gegen seinen Willen weiß sie zu befehlen (ib. Mi pare ch'ella s'avanzi un poco troppo). Sie läßt ihn unterwürfig wie einen Hund hinter sich herschleichen (ib. mi vien dietro come un cagnolino). So treibt sie ihn zum äußersten; er kann seine Liebesbrunst nicht mehr bezähmen, sodaß er sogar mit Gewalt in ihre Kammer dringen will und tätlich gegen seine Freunde vorgeht (III,14). Da aber findet die Stolze, die das unterdrückte Weibergeschlecht rächen möchte, die von sich und ihren Schwestern aussagt: Siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura (I,9), für ihren Übermut doch noch indirekt die poetische Strafe; denn, um vor den tätlichen Nachstellungen des von ihr liebrasend gemachten Cavaliere sicher zu sein, heiratet sie zu ihrem Schutze den ehrlichen Kellner Fabrizio. Diese Gestalt ist so meisterhaft Zug für Zug gezeichnet, die Art, wie sie zu siegen versteht, so unnachahmlich dargestellt, daß die Nebenpersonen, der ehrenwerte Cavaliere, der lächerlich eitle, adelsstolze, verarmte Marchese, der reiche, siegesgewisse Conte, der ergeben treue Fabrizio, die leichtfertigen Schauspielerinnen Dejanira und Ortensia, wirkungsvolle Gegensätze zu der spröden locandiera, nur als schmückendes Beiwerk zum Hauptbilde angesehen werden können.

II. Neue Goldoniwiedergaben im Buchhandel.

Nicht nur die Bühne, auch die Presse steht in der Periode von 1775—80 in eifrigem Dienste Goldonis; denn neue verschiedene Komödien erscheinen um diese Zeit im Drucke, und die Saalsche Gesamtübersetzung erlebt jetzt ihren Abschluß.

1. Loths „Zärtliche Ehefrau" 1776.

Den Reigen der Veröffentlichungen beginnt „Die zärtliche Ehefrau", jene alte Übersetzung des Kochschen Theaterdichters

Loth, die schon im Jahre 1762 auf der Bühne gespielt worden ist. Der Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777 hat Recht, wenn er (Seite 131) fragt: „Wozu dies Stück jezo (1776 zu Leipzig im Verlage von Karl Friedrich Schneider — das bei Saal die gelassene Frau heißt), da nicht einmal ein Kochisches Theater existiert, gedruckt worden ist, ist nicht leicht abzusehen.“ Diese Übersetzung ist übrigens die einzige der Arbeiten Loths, die gedruckt worden ist.

In demselben Jahre wird zu Wien bei Kurzböck in der Sammlung „Neues Wiener Theater“ ein Stück veröffentlicht unter dem Titel: „Die gute Frau“. Es ist von Steigentesch, doch ist es nicht, wie man vermuten möchte, eine Übersetzung von Goldonis Moglie Saggia, sondern die Wiedergabe eines englischen Lustspieles von Colmann.

2. Die Saalsche Gesamtübersetzung wird vollendet. 1777.

Im Jahre 1777 wird endlich ein Werk vollendet, das, wenn auch nicht an Qualität, so doch an Quantität die größte Leistung in Goldoniübersetzungen darstellt. Justus Heinrich Saal veröffentlicht nämlich in den Jahren 1767—1777 eine Gesamtübersetzung der Komödien des venezianischen Autors, die den Titel trägt: „Des Herrn Carl Goldoni sämmtliche Lustspiele“, deren erster Titel „mit Churfürstl. Sächß. gnädigstem Privilegio“ 1767 zu Leipzig im Verlage von Zacharias Heinrich Eisfeld erscheint. Der Übersetzer hat seinen Plan, „jede Messe, nämlich zu Ostern und Michaelis, einen Theil herauskommen zu lassen“, bis zum Jahre 1771 treu befolgt; in diesen vier Jahren sind nämlich neun Teile, von denen jeder vier Übersetzungen enthält, im Drucke der Öffentlichkeit übergeben worden. Von da an stockt die Arbeit des Übersetzers bis zum Jahre 1774, in dem der zehnte Teil gedruckt wird. Es folgt dann wieder eine Pause von drei Jahren, ehe im Jahre 1777 der eilfte und letzte Teil erscheint. Saal hat sich „der neuesten venezianischen Herausgabe, die Giambatista Pasquali im Jahre 1761 besorgt hat, durchgehends bedient“ (Vorrede). Für die Reihenfolge der Stücke ist eine Bemerkung der Vorrede zum ersten Teile charakteristisch: „An die Ordnung der Stücke wie sie in der neuen Ausgabe auf einander folgen, habe ich mich deswegen nicht gebunden, weil ich von einigen Liebhabern unseres hiesigen Theaters ersuchet worden bin, vornehmlich diejenigen zuerst zu wählen, von denen man noch keine geschriebene Uebersetzung hat, und die man doch gern vorgestellt haben wollte.“ Aus diesen Worten Saals erhellt, daß der Leipziger Übersetzer im Hinblick auf die Bühne seiner Stadt gearbeitet hat, und daß Stücke seiner Wiedergabe dort

gespielt worden sind. Beachtenswert ist eine andere Stelle der Vorrede: „Sollte man übrigens mit meinem deutschen Goldoni einigermaßen zufrieden seyn, so habe ich diesen glücklichen Zufall meinem wahren und redlichen Freunde, dem Herrn Leßing zu danken, weil er mich schon vor langer Zeit zu diesem Unternehmen aufgemuntert hat.“ Daraus ist ersichtlich, daß Lessing, der sich in seiner Jugend selbst einmal mit dem Plane einer Goldoniübersetzung getragen hat, zwar von seinem Vorhaben, von andern Plänen bewegt, Abstand genommen, aber noch immer soviel Interesse an dem italienischen Dichter bewahrt hat, um seine Absicht von einem Freunde durchführen zu lassen.

Es würde zu weit führen, jedes dieser vierundvierzig Stücke einzeln durchzugehen, eine Stichprobe von vier Lustspielen wird genügen, den Wert der Saalschen Gesamtwiedergabe festzustellen. Es sind diese vier herausgegriffenen Stücke solche, die hier zuerst eine Übersetzung erfahren und nicht schon andern Bearbeitern zur Vorlage dienen.

a. Erster Teil. 1767.

Es ist schon bemerkt worden, daß Saal darauf ausgeht, noch unbekannte Originale seinem Publikum in deutscher Sprache mitzuteilen. So sind die vier Werke des ersten Teiles (1767) in Deutschland noch Neuheiten; denn „Der wahre Freund“ wird erst im folgenden Jahre, 1768, durch Laudes weiter bekannt; daß Bock den „seltsamen Zufall“ erst im Jahre 1775 für die Hamburger Bühne unter dem Titel „Geschwind eh' es jemand erfährt“ bearbeitet, ist bekannt; 1770 läßt Laudes seinen „Krieg oder das Soldatenleben“ erscheinen, während Ramlers und Weißes Operette „Der Krieg“, der im wesentlichen Saals Übersetzung, wenn auch mit hier und da etwas gekürztem Dialog (Minor) zu Grunde liegt, erst 1772 zu Berlin von Koch zum erstenmale gegeben wird. Alle drei Stücke Saals sind, wie das ja überhaupt nicht anders in des Übersetzers Absicht liegt, wörtliche Wiedergaben Goldonis.

L'amor paterno.

Die vierte Komödie, „Die väterliche Liebe, oder das erkänntliche Dienstmägdchen“ ist einzig und allein von Saal bekannt gemacht worden. Es ist die wörtliche Wiedergabe von Goldonis „L'amore paterno o sia la serva riconoscente“, jener Komödie, die der Dichter gleich nach seiner Ankunft in Paris geschrieben hat und nur mit Mühe aufs Theater hat bringen können, wo sie kalt aufgenommen worden ist, da in der französischen Hauptstadt die von Goldoni so schwer bekämpfte Commedia a soggetto auf der italienischen Bühne noch vor-

herrschte. In diesem Lustspiele sind manche Vorfälle aus Goldonis eignem Leben aus der Zeit seiner Übersiedlung nach Paris dramatisch verwertet.

Pantalone ist mit seinen beiden Töchtern Clarice und Angelica nach Paris gekommen, um seinen Bruder Stefanello aufzusuchen, und um in seinem Hause zu leben, da er selbst über kein Vermögen verfügt. Aber ehe die Auswanderer noch in der französischen Hauptstadt angekommen sind, stirbt der Bruder, und da nach französischem Rechte Pantalone nichts erben kann, steht der Venezianer mittellos da. Er hat inzwischen in dem Hause seines Bruders ehemaliger Magd Camilla, der serva riconoscente, Unterkunft gefunden. Aber Arlecchino, Camilla's Verlobter, der sich selbst an Stefanello's Vermögen bereichert hat, ist nicht so großmütig wie seine Braut. Er will die Fremden um jeden Preis aus dem Hause haben, und müßte selbst seine Verlobung darüber in die Brüche gehen. Während die Verlobte nun zwischen der Angst, ihren hartherzigen Bräutigam zu verlieren oder ihre Gastfreunde zu betrüben, hin- und herschwebt, scheint sich ein Rettungsweg zu finden. Der leichtlebige Silvio ist in die Virtuosin Angelica, der wortkarge Celio, der in England englische Sitten angenommen hat, in die Dichterin Clarice verliebt. Beide schwanken aber noch, ob sie sich erklären sollen, Silvio, weil er wohl lieben, aber nicht heiraten möchte, Celio aus übertriebener Zurückhaltung. Auch während einer Vorstellung, welche die beiden Schwestern von den Erzeugnissen ihrer Talente geben, und der auch der anmaßende Flaminio und der beschränkte Petronio beiwohnen, und in deren Verlauf Arlecchino seinen Verlobungskontrakt vor aller Augen zerreißt, sind sie noch unschlüssig, bis Flaminio erklärt, eine von den beiden Töchtern Pantalone's, gleichviel welche, heiraten zu wollen, um so den armen Auswanderern aus der Klemme zu helfen. Da siegt die Neigung der beiden zögernden Liebhaber ob, sie fragen und erhalten die Hand der Geliebten, wodurch der Not der Emigranten, wie dem Streite der Verlobten und der Werbung des nebenbuhlerischen Scapino um Camilla ein Ende gemacht wird.

Der Wert der Komödie liegt nur in dem Autobiographischen, die Charakteristik ist leicht hingeworfen und oberflächlich.

b. Zweiter Teil. 1768 Ostern.

Zu Ostern 1768 läßt Saal den zweiten Band seiner Übersetzungen erscheinen. Die erste der vier Komödien, „Das neugierige Frauenzimmer" (Le donne curiose) erhält erst nach zwei Jahren, 1770, einen Nebenbuhler im Drucke, einige Monate darauf wird der „Lügner" zum erstenmale auf dem Hamburger Nationaltheater gegeben (am 12. August 1768), der

„Vormund“ erlebt am 16. Januar nächsten Jahres ebendaselbst seine erste Aufführung. Nur „Die verstellte Kranke“ ist schon 1767 in einer Übersetzung von Laudes im Drucke erschienen, sodaß auch die Ostermesse 1768 dem Publikum drei Neuigkeiten bringt.

c. Dritter Teil. Michaelis 1768.

Die Michaelismesse desselben Jahres, die den Leipzigern den dritten Teil der Gesamtübersetzung beschert, bringt nur zwei bis dahin unbekannte Stücke; denn „Die schlaue Witwe“ ist schon am 7. Oktober 1765 auf dem Ackermannschen Theater zu Hamburg aufgeführt worden, „Die vernünftige Frau“ ist dieselbe Komödie, die unter dem Titel „Die kluge Edelfrau“ bereits 1762 zu Wien einen Druck erlebt. „Der ehrliche Avanturier“, der im Jahre 1771 zu Augsburg nachgedruckt worden ist, und der im Jahre 1778 auf dem Gothaer Hoftheater in der Bearbeitung Reichards „Der Weltbürger“ über die Bretter gegangen ist, um 1780 zu Berlin bei Arnold Wever im Drucke weiterverbreitet zu werden, ist im Jahre 1768 noch völlig unbekannt gewesen.

„La casa nova.“

Unbekannt geblieben ist auch das vierte Stück des dritten Teiles „Die neue Wohnung“, die Wiedergabe der Casa nova (1759) des Goldoni, dieses prächtigen, venezianischen Sittengemäldes, das zu den besten Werken des Dichters der Lagunenstadt gezählt werden darf. P. G. Molmenti (C. Goldoni p. 102) behauptet von diesem Stücke mit Recht: „Die Grillen einer eitlen und leichtfertigen Frau, die Schwächen eines Gatten, der den Forderungen seiner Gattin nicht entgegentritt, und so sein Erbteil verschwendet, die Zwistigkeiten in der Familie und schließlich die Friedensschlüsse und Freudenfeiern sind von Goldoni mit einem solchen Humor und einer derartigen Wirkungskraft dargestellt, daß wir glauben, in jener kleinen Welt zu leben, mit jenen Personen zu sprechen, daß wir schwören würden, sie gekannt zu haben.“

Der schwache Venezianer Anzoletto hat sich durch seine herrschsüchtige, verschwenderische Frau Cecilia dazu bewegen lassen, ein neues Haus zu mieten. Dadurch, daß er, stets in Widerspruch mit seiner eigensinnigen Gattin, beständig Veränderungen vornehmen läßt, hat er nach und nach sein Vermögen durchgebracht. Dabei ist auch das seiner unverheirateten Schwester Menechina, die mit Cecilia beständig im Streite liegt, da beide in dem neuen Hause nicht vornehm genug wohnen können, völlig drauf gegangen. Sie

steht in heimlichem Liebesverhältnisse zu Lorenzino, dem Vetter der im oberen Stockwerke wohnenden beiden Schwestern, der verheirateten Checca und der noch ledigen Rosina. Menechina weiß ihre Hausgenossinnen durch einen höflichen Besuch für sich zu gewinnen, während Cecilia die Frauen durch ihr unverschämtes Auftreten aufs äußerste beleidigt. Da Christofolo, Menechina's und Anzoletto's Oheim, ein vertrauter Freund Checca's und ihres Gatten ist, so legt sich die kluge Frau für Menechina ins Zeug und erreicht es bei dem einfachen, aufbrausenden, aber im Grunde seines Herzens weichherzigen Alten, daß er seiner Nichte verzeiht, daß sie statt in sein puritanisches Heim ins prächtige Haus seines Bruders gezogen ist, und daß er seine Einwilligung zu ihrer Heirat mit Lorenzino giebt. Auch für die stolze Cecilia schlägt die Stunde der Demütigung. Als sie über die mißliche Lage der Vermögensverhältnisse ihres Gatten aufgeklärt, von ihren schmeichlerischen, schmarotzerischen Hausfreunden verlassen, einsieht, daß kein Hochmut mehr hilft, da entschließt sie sich, dem Oheim ihres Mannes sich zu Füßen zu werfen, Abbitte zu tun und Besserung zu geloben. Der gutherzige Alte läßt sich endlich doch von ihr erweichein, und so wird auch hier das Glück wieder hergestellt. „Die neue Wohnung" hat indirekt alle auf den rechten Weg zurückgebracht. Saals Übersetzung ist eine wörtliche. Ihr Wert ist nicht sehr groß; denn der rechte Sinn wird durch eine Reihe Unrichtigkeiten gestört. Menechina sagt es (I,VI) ihrem Bruder gerade ins Gesicht, daß sie von seiner jungen Gattin nicht gelitten ist, aber das beruhe auf Gegenseitigkeit; denn auch sie könne die junge Frau nicht sehen (za so, che no la me pol veder. Ma semo dal pari, gnanca mi no la posso veder ela). Die deutsche Wiedergabe ist schief: „Ich weis so schon, daß sie mich nicht leiden kann. Ich bin ebenso viel, wie sie; ich kann sie auch nicht leiden." Fabrizio bemerkt nach dem leidenschaftlichen Ergusse Menechina's (I,VII) in ironischem Tone zu Anzoletto: Un bel talento vostra sorella — Ihre Schwester hat ein schönes (Redner)-Talent, worauf der Bruder der Scheltenden mit bitterem Spotte fragend antwortet: Cossa disseu ? x'ela un capeto d'opera — Was halten Sie davon, ist sie nicht ein meisterhaftes Geschöpf? Bei Saal kommt die scharfe Ironie nicht heraus: „Ihre Schwester ist sehr wunderlich — Was meynen sie? Unsinnig ist sie." Das Substantiv garbo, das feine, verschmitzte Klugheit bezeichnet, macht dem Übersetzer viel Schwierigkeit. Ironisch fragt Cecilia den Grafen, ihren Hausfreund, der den Oheim Anzoletto's (I,XI) gelobt hat: Un omo de garbo ghe disè — Das soll ein umsichtig kluger Mann sein. (Saal: Ein hübscher Mann, sagen sie ?) Cristofolo preist (III,III) Checca's Verständigkeit: Cusì fa le donne di garbo (Übers.: „So machen es ehrliche

Weiber"). Der Graf rät Cecilia, sich mit dem Oheim nicht zu überwerfen, da er ihrem Manne Wohltaten erweisen könne (Ma suo zio gli potrebbe fare dei benefizj). Aber die hochmütige Frau entgegnet wegwerfend: Che el se li peta — er möge sie (die Wohltaten) für sich behalten. In der deutschen Wiedergabe kommt ein ganz anderer Sinn heraus: „Ja, er (der Oheim) wird ihm (Anzoletto) was brummen". (1,11) Menechina bemerkt bitter von ihrer Schwägerin (I,XIII): Tra le altre so virtù la gh 'ha anca quela dell' invidia — Unter ihren anderen Tugenden hat sie auch die des Neides. Saal versteht das Subjekt la nicht und faßt falsch, auf den Conte, beider Frauen Gesellschafter, beziehend, auf: „Außer seinen andern Tugenden, besitzt er auch viele Spötterey". Die beiden Schwägerinnen wollen ihre Nachbarinnen Checca und Rosina nicht empfangen, sodaß die Zofe Lucietta (I,XVI) spöttisch bemerkt: Sie sollen doch bedient werden, dann will ich sie empfangen — Che le resta servide, che le riceverò mi. Man versteht die deutsche Wiedergabe nicht: „Sie mögen sichs gefallen lassen, ich muß sie also aufnehmen." Lucietta charakterisiert (I,X) den Grafen richtig, wenn sie (I,X) für sich bemerkt: Sì, sì el ghe suppia sotto pulito — er weiß das Feuer prächtig zu schüren. (Matt: „Ja, ja, der weis ihr in allem Recht zu geben".) Checca lobt die bedauernswerte Menechina sehr (II,II) mit den Worten: la xè proprio un paston — Sie hat ein Zuckerherzchen. Lange nicht so treffend bemerkt ihre deutsche Doppelgängerin: „Es (Men.) hat ein ehrliches Gemüthe". Rosina lobt die Anhänglichkeit der Zofe Lucietta an ihre Herrin Menechina, die sogar ihr Alter geringer erscheinen machen will, und sagt (II,III) bewundernd: Che voggiè mo anca calarghe i ani xè un poco troppo — daß du auch ihre Jahre verringern willst, ist ein wenig stark. Wenn Saal wiedergiebt: „Auch ihr Alter zu verschweigen, das ist ein bischen zu viel", so verrät er, daß er celare mit calare verwechselt. Cecilia will die Gesellschaft der im oberen Stockwerke wohnenden Hausgenossinnen Checca und Rosina meiden, und daß dies für die beiden üble Folgen haben wird, sollen die bekräftigenden Worte (II,IX) andeuten: Cecilia Calendrini in sto paese xè qualcosa, e la pol qualcosa — C. C. bedeutet was in ihrer Vaterstadt und vermag etwas. („C. C. kennt ihre Leute".) Christofolo fürchtet (III,III), in seinem Grolle gegen seine Nichte Menechina im Hause seiner Freundin Checca eine Unhöflichkeit zu begehen. Aber diese hat davor keine Sorge; denn sie bemerkt vertrauend: Oh sior Christofolo el xè un signor tanto compito — Herr Chr. ist ja ein so wohlgebildeter Herr. (Saal: „O, Herr Chr., sie sind ja zu gütig"). Lucietta hat den Oheim in die Nähe ihrer Feindin Cecilia gebracht und freut sich nun an dem bevorstehenden Zusammenplatzen der

beiden: Za che l'ho fatto, me la voggio goder — Da ich es (beider Zusammenkunft) einmal zustande gebracht habe, will ich mich daran erfreuen. Im Deutschen kommt ihre hämische Freude nicht heraus: „Wenn es einmal so ist, so mag es immer seyn" (III,IX).

Dieses Lustspiel ist ein echt venezianisches Volksstück und nur in der Lagunenstadt denkbar. Saal handelt also verkehrt, wenn er dem Stücke das heimische Kolorit nimmt. Der Rialto, die gondola, die barca werden durch Gasse und Wagen ersetzt, an die Stelle des in Venedig unerläßlichen Balkons tritt das Fenster, und der zendale, das charakteristische Kopftuch, muß verschwinden. Wäre die italienische Komödie auch sonst ganz den deutschen Verhältnissen und Sitten angepaßt worden, so hätte das seine Berechtigung gehabt, aber die Arbeit bewahrt völlig die italienische Farbe, nur daß das treffende lokale Kolorit fehlt.

So ergiebt sich kein zu günstiges Urteil für die Übersetzung.

d. Vierter Teil. Ostern 1769.

Der Übersetzer schafft indessen ruhig weiter. Die Ostermesse 1769 bringt den vierten Teil der Goldoniübersetzung. Von den vier Stücken, die er enthält, ist nur eins bis dahin bekannt gewesen; denn „Die verliebten Zänker" sind schon 1764 durch Laudes veröffentlicht worden. Die übrigen drei Übersetzungen sind nur hier gedruckt worden, sie haben anderswo keine Berücksichtigung erfahren.

„Il Moliere".

Die erste Komödie ist der „Moliere", den Goldoni in Turin verfaßt hat, um gegen die Vorliebe der Piemontesen für Molière anzukämpfen; denn man hat die Lustspiele des Venezianers mit den Worten abgelehnt: „C'est bon, mais ce n'est pas du Molière". Saal giebt die in Alexandrinen abgefaßte Komödie Goldonis in wörtlich sich anschließender Prosa wieder.

Molière ist heimlich in die Tochter der Schauspielerin Béjart verliebt. Das Mädchen erwidert seine Zuneigung, doch soll ihr Verhältnis geheim gehalten werden, da die Mutter selbst in den Dichter vernarrt ist. Das Geheimnis wird jedoch durch Pirlone, das Urbild des „Tartuffe", verraten, der um jeden Preis die Aufführung des verhaßten, nun aber vom Könige freigegebenen Stückes verhindern will. Aber Molière und sein Freund Valerio kommen hinter die Schliche des Heuchlers, wissen die aufgebrachte Béjart zu beschwichtigen, sodaß sie ihre und ihrer Tochter Mitwirkung bei der Auf-

führung des „Tartuffe“, die an demselben Abend in Szene gehen soll, nicht absagt, und entlocken dem Pirlone durch die verschmitzte Aufwärterin Foresta, die dem Heuchler ein verliebtes Stelldichein giebt, seinen Hut und Mantel, sodaß Molière den Heuchler genau in der Maske des Pirlone geben kann und mit der Komödie für sich und seine Schauspieler Triumph erringt, während Pirlone, von Foresta betrogen, die Stunden der Vorstellung in einem finstern Kämmerchen verbringen muß. Doch nach der Aufführung bricht die Eifersucht der Béjart aufs neue aus, sie bedroht ihre bevorzugte Tochter, sodaß diese sich im Nachtgewande zu Molière flüchtet und durch den gewagten Schritt den Dichter veranlaßt, sie als Braut anzuerkennen. Zwar will die Mutter da die verliebte Tochter verstoßen, aber es siegt die Mutterliebe, und sie giebt dem Paare ihren Segen. Pirlone, von Reue über sein heuchlerisches Benehmen erfaßt, leistet Abbitte und gelobt Besserung.

Diese Komödie ist recht lustig, doch literarisch schwach. Molière ist ein wenig entschlossener Charakter, die Béjart eine Megäre und Isabella eine mannstolle Närrin, an deren Naivetät man nicht recht glauben kann. Nur die Sinnesart Pirlone's ist treffend ausgemalt, wenn auch die plötzliche Bekehrung des alten Bösewichts nicht einleuchtet.

Le donne puntigliose.

„Die eigensinnigen Weiber“ ist eine Wiedergabe der Donne puntigliose des Goldoni, „worin die Anmaßung und Rangsucht der Damen aus der Provinz lächerlich gemacht werden soll“ (Petrocchi p. 120).

Donna Rosaura, die Frau Florindo's, eines sizilianischen Kaufmannes aus dem Provinzstädtchen Castell' a mare, hat ihren schwachen Mann bewogen, sie nach Palermo zu führen, damit sie in die dortige, adelige Gesellschaft Eintritt erhalte. Der Graf Lelio verspricht ihr dies, wenn sie der Gräfin Beatrice ein Present von hundert Golddublonen machen wolle. Es geschieht und die Kaufmannsfrau wird wirklich in die vornehmen Kreise eingeführt, wofür der Vermittler Lelio eine goldene Uhr als Geschenk erhält. Doch Rosaura hat durch die verächtliche Behandlung der Damen viel zu leiden, ja, auf einem Balle wird sie ganz außer acht gelassen. Da ist sie entschlossen, der noblen Gesellschaft den Rücken zu kehren, nicht aber ohne sich vorher dadurch gerächt zu haben, daß sie unter den versammelten Herren und Damen erklärt, gegen welches Entgelt man ihr Zutritt gewährt habe. Darauf kehrt sie mit ihrem Manne in das Provinzstädtchen zurück, nach solchen Erfahrungen von ihrer Rangsucht geheilt.

Die Charaktere der weiblichen Personen dieser Komödie sind vortrefflich gezeichnet. Da ist Rosaura, deren hochmüti-

ges Benehmen ihrem schwachen Manne gegenüber sich in kriechende Geschmeidigkeit verwandelt, wenn sie den Damen der Gesellschaft gegenübertritt; diese sind in ihrer lächerlichen Rangstreitsucht, die der gleichberechtigten Gesellschafterin kein Tüpfelchen einräumen will, in ihrem grenzenlosen Hochmute gegen die aufnahmesuchende Kaufmannsfrau trefflich gezeichnet. So gut die Frauencharaktere, so schlecht sind die Männercharaktere ausgemalt. Die schmarotzenden Grafen Onofrio und Lelio, der schwache Graf Ottavio sind lächerliche Figuren. Florindo ist das verächtliche Spielzeug seines eitlen Weibes und sein Freund Pantalone der unerläßliche Moralprediger.

„I puntigli domestici."

Die deutsche Wiedergabe ist eine wörtliche. Die Komödie „Die häuslichen Zwistigkeiten" ist eine wortgetreue Übersetzung der Puntigli domestici (1752).

Der Graf Ottavio und seine Schwägerin, die Witwe Beatrice, die mit zwei erwachsenen Kindern, der jungen Gräfin Rosaura, die an den Marchese Florindo versprochen ist, und ihrem Sohne Lelio in des Schwagers Hause wohnt, wollen beide das Regiment in der Haushaltung führen. Diesen Umstand wissen die beiden verliebten Bedienten Brighella und Corallina durch verleumderische Anträgereien auszubeuten und das Feuer so zu schüren, daß Beatrice sich von Ottavio trennen will und ihn auffordert, Rechenschaft über die Verwaltung ihrer Güter und der ihrer Kinder abzulegen, wobei der Advokat Balanzoni auch sein Schäfchen ins Trockne zu bringen hofft. Auch soll ihrer Tochter Verlobung mit Florindo, die ihr Schwager betrieben hat, rückgängig gemacht werden, worüber das heiratslustige Mädchen sich fast tot weinen möchte. Zum Glücke gelingt es dem ehrlichen Freunde des Hauses, dem Kaufmanne Pantalone, der schon verschiedentlich Frieden gestiftet hat, diesen größten Bruch zu vereiteln. Er schleicht den beiden Bedienten, denen er schon lange nicht traut, auf den Strümpfen nach, und belauscht ihre bloßstellende Unterredung, in der sie sich gegenseitig ausplaudern, wie sie ihre Herrschaft, Corallina die Gräfin und Brighella den Grafen, in den Harnisch gebracht haben. Flugs holt der Lauscher Ottavio und Beatrice herbei und macht sie zum Zeugen des Gespräches, ohne daß die Schwätzer etwas davon merken. Da die uneinigen Verwandten sehen, auf welche Weise sie aneinander gehetzt worden sind, jagen sie die nichtswürdigen Urheber der Feindschaft aus dem Hause und schließen Frieden. Der Prozeß wird abgesagt, der Advokat aus dem Handel gelassen, und Florindo und Rosaura werden ein glückliches Paar.

Diese Komödie ist nur der fein gesponnenen Verwicklungen wegen merkwürdig, die Charaktere sind nicht so fein ausgearbeitet.

e. Fünfter Teil. Michaelis 1769.

Abfällige Kritiken über die bis jetzt erschienenen Teile.

Die Rezension in Klotzens Bibliothek.

Diese Rezension, die in einem für Klotzens Bibliothek charakteristischen Gegensatze zu Nikolais Kritik und damit zu Lessing selbst steht, und deren Ausführungen ihrer Leidenschaftlichkeit wegen nicht immer zu genau zu nehmen sind, ist unterzeichnet „Thst.“ und ist erschienen im siebenten Stücke von Klotzens Deutscher Bibliothek (1768) (Seite 444—459) und ist in der Tat von äußerster Bitterkeit. Sie behandelt die drei ersten Teile von Saals Übersetzung. Im Anfange der Beurteilung wundert der Rezensent sich in hämischer Weise über die eilige Arbeit des Übersetzers. Er betont, daß die kritischen Zeitschriften, wie die Leipziger Bibliothek, die Allgemeine B. und die Unterhaltungen, Saal kühl gegenüber ständen. Aber obschon die Kunstrichter Saal nur „Jungen“ seien, „die ihn neckten und die Sache nicht verstanden“, „nichts besseres als Mordbrenner“, so will der Kritiker diesem Übersetzer, der sich die Konkurrenz durch ein „strenges Monopolium“ vom Halse halten will, „auf seine Freundschaft mit Herrn Leßingen pocht und allen damit das Maul stopfen will“, aber noch keinen „Glückwünschungsbrief zu der wirklich erschienenen Uebersetzung“ von Lessing, „der jetzt so eifrig den Kenner der Kunst spielt“, beibringen kann, unerschrocken zu Leibe gehen. Nicht die Schwierigkeit der Dialektübersetzung entschuldigt, sondern Saal versteht nach dem Kritiker nicht die „Kunst zu dialogieren“, die beim Goldoni doch so zierlich und groß ist. Er hemmt den Dialog durch Construktionen, wo er ungezwungen fortgehen sollte, er weiß ihn nicht zu runden und abzukürzen und versteht nicht, die Sprache den Personen anzupassen. Er schließt sich dem Original zu eng an. Saals Beliebtheit auf dem Leipziger Theater ist auch nicht groß, trotzdem das Publikum noch stets nach Goldoni verlangt. („Die Zuschauer wurden nicht satt, Goldonische Stücke zu sehen“.) Diesem Verlangen sucht Saal entgegen zu kommen. Bei der Auswahl der Stücke hat der Übersetzer nach der Meinung des Anonymus sich von rein utilitaristischem Standpunkte leiten lassen. „Da er für die Bühne übersetzte, hob er nicht die besten Stücke aus, sondern wählte vornehmlich diejenigen zuerst, von denen man noch keine geschriebene

Uebersetzung hat, und die man doch gern vorgestellt haben wollte.“ „Diese drey Theile enthalten also den wahren Freund (den der Kritiker nach dem Standpunkte von Sonnenfels Diss. S. Seite 71 beurteilt), den seltsamen Zufall, die väterliche Liebe (sein erstes Compliment an die Pariser, das sie besser aufgenommen haben, als es dasselbe verdient), der Krieg (eine Farce, die unerachtet aller Anstalten, mit denen sie aufgeführet worden, doch endlich auch den Pöbel ermüdet hat), das neugierige Frauenzimmer, der Lügner (worinnen Goldoni von seinen Vorgängern weit übertroffen wird), der Vormund (darinnen die Faulheit nicht nur bis zum Ekel geschildert, sondern auch noch dadurch ekelhafter gemacht ward, daß sie mit der äußersten Einfalt verbunden ist), die verstellte Kranke (die ich nicht mit dem Malade imaginaire vertauschen möchte), die neue Wohnung (eine gute Frauenzimmerschule), die schlaue Wittwe (ein Nationalstück: Denn nicht die Schlauheit der Wittwe, sondern die Karactere der vier Nationen sind das angenehme dieses Stücks), der ehrliche Avantürier (eines der schlechtesten), die vernünftige Frau (oder vielmehr der Eifersüchtige, der sich schämt, es zu seyn).“ Daraufhin giebt der Kritiker Blütenlese von Fehlern. „Proben der Sahlischen Versifikation findet man im ersten Theil S. 257 und 260, im zweiten S. 97 und 169. Bey der letztern scheint er sogar die Regeln des Sonnets nicht gekannt zu haben.“ Zur „Erbauung der Leser“ führt der Kritiker die allerdings sehr holprige Übersetzung des Sonnetts an, das Clarice in Amor paterno zum Preise des „beglückten Landes der Gallier“ und der Weltstadt Paris singt. Durch alle drey Bände hindurch übersetze Saal Signor Padrono mit Herr Patron. Der Rezensent vergleicht die vorliegende Übersetzung (z. B. „Krieg“ 3,3) mit der der Neuen Bibliothek d. sch. W. und fällt ein sehr ungünstiges Urteil für Saal. Ja, er bemerkt sogar: „Ich müßte fast Seite vor Seite abschreiben, wenn ich alle Beispiele der Weitschweifigkeit sammeln wollte. Wie undialogisch ist folgende Stelle: (Th. I. S. 19 = Il vero amico I,VI) „Ich kann mir nicht einbilden, daß sie mich mit dem Misvergnügen, zu glauben, daß sie nicht mehr mein Freund wären, verlassen sollten!“ (nè posso credere, che vogliate lasciarmi col dispiacere di credere, che non mi siate più amico) Wie schön ist das gesagt: (S. 36) „gleich nach ihrer Abreise wird mein Ende daseyn!“ Wie possierlich klingt (S. 131) „Der Hintritt des Vaters“ Welch steifes Compliment: (S. 142) Sie sind mir sehr willkommen: Antwort: Eine Wirkung ihrer Gütigkeit! Ist an sich haltend edler als zurückhaltend? (S. 157) Und er macht mich giftig edler als böse? (S. 188) Wer hat jemals gesagt: Ich bin von gutem Geschmack für: Ich habe etc. (S. 306) Was heißt eingeschächtert? (S. 322) Zarte Neigung für zärtliche Neigung ist ganz neu. (S. 334) Im zwei-

ten Theil (S. 3 = Donne curiose 1,1) heißt es im Original: Sono arrivato a dama. Leand. Ed io non tardirò (tarderò) ad arrivarre. Die Wiederholung des Wortes arrivare ist dialogisch. Ich hätte es übersetzt: Ich bin in der Dame. Und ich werde auch gleich drinnen seyn. Sahl: Gleich dame ich auf. Und ich werde den Augenblick auch darzu gelangen. La vostra è una sartita di picca (ib.) ist sehr sklavisch übersetzt: Das ist eine rechte Streitparthie. Ich hätte es gegeben: Sie machen sich den Sieg einander sehr streitig. Das: Madre e figlia ci tormentano a campane dappie (= doppie!) (Donn. Cur. 1,1) hat er mit zwey Redensarten statt einer gegeben. (S. 5.) Warum ist operazioni (ib.) (Beschäftigungen) durch Dinge gegeben? Gute und böse Stunden sagt man (tutte le donne hanno de' momenti buoni, e de' momenti cattivi) (ib.), aber weil momenti, steht, muste Augenblicke übersetzt werden. Das heisse ich treu seyn! Die Leute treiben sich überall herum si cacciano per tutto. (Donn. Cur. I,VI Corallina: Sapete, che questi poveri si c. p. t. Diese armen Schelme jagt man überall zum Teufel). Das Wortspiel mit dem Worte soffiare (S. 25) hätte sich im Deutschen sehr gut geben lassen, wenn für Spion, Trompeter, gesetzt worden wäre. (Donne Cur. II,II Eleo. Si sì, anderete a soffiare — Lel. A soffiare! Son io qualque spione: Wolf-Ferrari: Sicher geht Ihr jetzt blasen. — Blasen? Bin ich ein Musikant?) Riputazione kann (S. 49 = Donn. Cur. II,X Ros.: E per questo perderei la riputazione?) unmöglich Zutrauen heisen (Und dadurch sollte ich meinen guten Ruf verlieren?) Vorrei vedere anche questa (S. 52 = Donn. Cur. II,XI) heißt: Die (Beschimpfung) fehlte noch! Wie schielend ist es gegeben: dies möchte ich nur noch abwarten! — Nun aber, mein Leser, bereite dich den lächerlichsten Fehler zu lesen! Pantalon spottet (S. 61) einem verkleideten Frauenzimmer nach, er imitirt ihre Stimme (Donn. Cur. II,XVIII: fa il falsetto, imitando la voce di Corallina), und setzt gleich selbst hinzu: Das ist entweder ein Castrate oder ein Frauenzimmer (O che l'è musico, o che l'è una donna) Herr Sahl übersetzt die Parenthese: Er spottet ihr aus Falschheit nach. Aus Falschheit? Das verstehe ich nicht. Was steht im Original? Da finde ich keine falsità, sondern — fa il falsetto. Kennt Herr Sahl das falsete in der Musick nicht? Wenn so eine Stelle nicht Mistrauen gegen einen Uebersetzer erwecken kann, so kann es keine. I miei incerti heißt zu deutsch: meine Accidenzien. (Donn. Cur. III,VII) Geht nun nicht alles Komische verloren, wenn S. 87 übersetzt wird: vier Stückgen Gebackenes, die mir so zugefallen. Wer würde in der Verbindung Usiamo prudenza S. 108 (II bugiardo I,III Ros. will dem neuen Freier Lel. gegenüber Vorsicht anwenden) übersetzen: Laßt uns immer vernünftig handeln! Alterare la verità (Lelio, Bug. I,XI: Non sono capace di alterare in

una minima parte la verità zu Ros.) heißt die Wahrheit kränken und nicht, an der Wahrheit etwas verändern (S. 125). Quelle belle parole (Bug. I,XIV: Arlec. zu Colomb.: Mi mò son quello che sta notte gh'ha ditto quelle belle parole) heißt nicht: Diese und jene Worte. (S. 130.) Versteht man das: (S. 145) Sie gehen miteinander, wenn man nicht das Italienische darzu nimmt: Vanno di concerto. Es verständlich zu machen, muß man sagen, sie gehen miteinander, wie ein Paar Uhren. Er hat es sich sehr leicht gemacht, wenn er das trattato in Apolline (S. 132.) (Dott. zu Pant. Bug. I,XVI: Questa notte sono stato in casa vostra trattato in Apolline = bin wie ein Gott bewirtet worden) mit sehr gut übersetzt. Sehr komisch ist S. 149 das positiva parola mit Jawort gegeben (Dott. Sei sicura che ti voglia prender per moglie? — Ros. Me ne ha data positiva parola Bug. II,V) Also hat Rosaura den Mann gefragt, ob er sie haben will? Es heißt: Er hat es mir heilig versprochen. Natürlicher Weise heißt poco meno nicht viel weniger, aber erzsklavisch ist es S. 193 gegeben: Ein klein Bischen weniger. S. 195 heißt es: Nur vorhin noch habe ich aus übertriebener Neigung Blut von der Brust gespien. (Bug. III,V Lel. zu seinem Vater Pantalone: Procuratemi il perdono della mia cara Rosaura, altrimenti mi vedrete morire. Anche poc'anzi, assalito dall'eccessiva passione, ho gettato non poco sangue travasato dal petto). Diese Stelle enthält mehr als einen Unsinn. Wie kann Lelio selbst seine Liebe übertrieben nennen. Eccession (?) heißt das auch nicht. Von gar zu grosser Liebe soll es heißen. Und eine solche Liebe wäre nur Neigung? Nein passione. Und wozu die Bestimmung, daß das gespiene Blut aus der Brust gekommen. Wo konnte es sonst herkommen? Ja, im Original ist das Wort speien nicht gebraucht. Da war der Zusatz nöthig: „Ich habe den Namen schon so lange auf dem Buckel." Niedriger konnte man sich nicht ausdrücken. Man braucht die Redensart auch nicht vom Namen, sondern von den Jahren, und so verlangt es das Original. (Lel. Vi sarà qualcun altro che avrà il nome mio ed il cognome. — Pant. Mi gh' ho tanti anni sul cesto, e non ho mai sentio che ghe sia nissun a Venezia de casa Bisognosi altri che mi. Bug. III,V). Leute von Gewicht sagt man wohl, aber nicht von Nachdruck, wie S. 200 (Bug III,V persona di autorità). Die Caresse il mio amatissimo signor Dottore (die Lel. Bug. III,IX schmeichelnd gegenüber den ihn mit bugiardaccio anfahrenden Doktor gebraucht) durfte S. 204 nicht weggelassen werden. Falsità heißt 210 (Ros. bemerkt Bug. III,X vertrauensvoll von Lel. Mi pareva impossibile ch'ei fosse capace di una tal falsità) nicht Unwahrheit, sondern Treulosigkeit. S. 158 ist nach den ersten Worten des Vaters des Sohnes Antwort ausgelassen: Lelio Eccomi a' vostri com-

mandi (Bug. II,XI). Graziosa comedia S. 124 (Bug. III,XII) sollte heissen keine schönere Komödie. S. 294 Ich möchte bald was dummes sagen. Ja und ich möchte bald sagen, wie das übersetzt ist! Aus dem Angedenken reissen (S. 299) ist eine vortreffliche Redensart. Sie geben mir mit Reichung ihrer Hand das Leben! (S. 420) (Voi mi offerite la vita nell' esibirmi la vostra mano, Fint. Amm. III,VII) treuer kann man nicht übersetzen. Was eine Hausmenge ist (Th. III. S. 8) möchte ich mir wohl erklären lassen. Er hat mich in der Klemme gelassen (S. 102) ist sehr edel. S. 180 du beschimpfest deinen Witz. Wer sollte glauben, daß das heissen sollte: Du thust deinem Verstande Unrecht oder du bist gar zu demüthig. Im ersten und zweiten Auftritt des ehrlichen Avanturiers sind ganze Zeilen ausgelassen. Ein Mann, der sich mit seiner Frau zankt, nennt sie S. 150 meine liebe. Im Italienischen nennt er sie spöttisch Signora. Eine schlechte Kenntniß des Drama zeigt er 341 wenn er das Machinare mit verbinden giebt. Ist die Verbindung der Intrigue allein genug, und gehört dazu ein so grosser Geist? Eine zweckmäßige Verbindung wird erfordert, folglich muß es anlegen heissen. Critica accostumanza S. 322 eine kritische Gewohnheit, wie versteht das ein Deutscher? Die Arbeit ist nicht so angenehm, daß ich nicht zu Ende eilen sollte. Ich erspare also meinen Lesern die Sammlung aller pöbelhaften Ausdrücke. Nur möchte ich wissen, ob es zur Treue eines Uebersetzers gehört, crepare allemal mit crepieren zu geben." „Thst."

Zwar merkt man überall die Freude des Klotzianers heraus, einem Schützling Lessings eins zu versetzen, aber es muß doch zugegeben werden, daß diese Übersetzung zu arger Kritik herausfordert.

Der Almanach der deutschen Musen. 1770.

Der fünfte Teil der Übersetzung, den die Michaelismesse 1769 bringt, wendet sich in heftigen Worten gegen einen Rezensenten der klotzischen Bibliothek, Herrn Th . . . st, doch es scheinen sich auch noch andere Kritiker der Übersetzung gefunden zu haben; denn der Kunstrichter des „Almanachs der deutschen Musen auf das Jahr 1770" „kann nicht umhin, zu gestehen, daß ihm (Saal) deswegen von den Kunstrichtern nicht zu viel geschehen ist." Er fürchtet, seinen Zorn sich zuzuziehen, wenn er die Nachlässigkeit und Mattigkeit der Übersetzung durch Beweise dartun wollte (ib). Mit Recht verurteilt er den schlechten Geschmack des Übersetzers, den er bei der Auswahl der Stücke des fünften Teiles bewiesen hat; denn der „Kavalier von gutem Geschmack", der schon 1764 von Laudes bekannt gemacht worden ist, ist ein minderwertiges Erzeugnis Goldonis. Auch die Übersetzung des bis

dahin unbekannten Amante militare, „Der militärische Liebhaber", der im folgenden Jahre (1770) von dem Wiener Schauspieler Joh. Heinr. Friedr. Müller unter dem Titel „Soldatenliebe" übersetzt wird, ist wie das Original seicht und oberflächlich.

La buona madre.

„Die gute Mutter", die keine Nachfolger erhalten hat, ist kein Werk ersten Ranges. Es ist die Wiedergabe der Buona Madre des venezianischen Dichters, die (1759) vom Publikum kalt aufgenommen worden ist; denn, so sagt Petrocchi (p. 139) mit Recht, „alle diese moralische Güte behagt dem Publikum wenig."

Barbara, eine verarmte Witwe, und ihre Tochter Giacomina plagen sich redlich, den jungen Nicoletto durchzubringen; der aber vergilt besonders der Mutter diese Mühe schlecht. Denn während die hart für ihn arbeitende Barbara von ihm die beste Meinung hat, macht er allerhand dumme Streiche. Er macht der liederlichen Daniela, die mit ihrer Mutter in einem engen Gäßchen am Markusplatze haust und auf Gimpelfang ausgeht, heimlich den Hof, bedroht seiner Mutter Magd mit einem Dolche, als sie ausplaudern will, und borgt bei dem Kaufmann Rocco, der ihre Schwester mit Näharbeit beschäftigt, frisch drauf los. Bei seiner sauberen Liebhaberin spielt er den großen Herrn und läßt sich ein Heiratsversprechen abschwätzen. Aber durch Barbaras Magd Margareta kommen die Sprünge des losen Vogels ans Tageslicht. Seine Mutter überrascht ihn bei den beiden Weibern und zerrt ihn nach Hause. Doch alles muß noch gut enden. Nicoletto erhält nicht nur die Verzeihung seiner zärtlichen Mama, sondern noch obendrein eine Frau in der Person der reichen Witwe Agnese, die so vernarrt in den jungen Windbeutel ist, daß sie sich nichts aus seiner sonderbaren Verlobung macht und den bedeutend jüngeren Burschen zum Gatten erwählt. Auch Nicoletto's Schwester macht eine gute Partie, indem sie unerklärlicherweise ihren Prinzipal, den Kaufherrn Rocco erhascht. So ist denn die Mühe der „guten Mutter" zuletzt doch noch belohnt worden.

Il padre per amore.

Der „Vater aus Liebe" ist aus martellianischen Versen in Prosa übersetzt worden. Er ist eine wörtliche Wiedergabe des Padre per amore (1756), und, wie der Kunstrichter des „Almanachs der deutschen Musen auf das Jahr 1770" mit Recht bemerkt, „desto schlechter, je ernsthafter er seyn soll".

Don Ferdinando, ein neapolitanischer Prinz, ist das Muster von Güte und Tugend, das hier glaubhaft gemacht werden soll. Es ist „Der Vater aus Liebe"; denn Donna Isabella, die er bis vor kurzem als die Tochter seiner jüngst verstorbenen Gemahlin angesehen hat, ist nicht sein Kind, sondern von Donna Placida untergeschoben worden. Diese ist um dieselbe Zeit schwanger geworden wie des Prinzen Gattin, und da dessen Gemahlin bald darauf ihr Töchterchen verloren hat, so hat sich ihre Gesellschaftsdame Donna Placida, die sich von ihrem Manne, einem während ihrer Schwangerschaft nach Indien abkommandierten Offizier namens Don Roberto, verlassen glaubt, dazu bewegen lassen, der Freundin ihr eignes Kind zu überlassen und als dessen Erzieherin zu gelten. Die sterbende Gemahlin des Prinzen will dem Gatten das Geheimnis noch vor dem Tode mitteilen. Unglücklicherweise wählt sie zum Boten an ihren abwesenden Mann dessen jüngeren Neffen, den Ritter Ansaldo. In dessen Hand soll der verhängnisvolle Brief zum Mittel werden, seinem Bruder, dem Herzog Don Luigi, der von dem angeblichen Vater zur Braut Isabella's ausersehen worden ist, nachdem die Verlobung mit Donna Mariana, in jungen Jahren Luigi's geschlossen, rückgängig gemacht worden ist, die Geliebte abspenstig zu machen. Denn der Ritter drängt selbst darauf, Isabella's Liebe zu erlangen. Inzwischen ist Luigi's frühere Braut Mariana aus Messina in Neapel angelangt, um ihre Ansprüche auf den Herzog zu erneuern. Doch Don Ferdinando tritt als Rettungsengel auf. Da Luigi rascher Hand sich zu sehr in Isabella vernarrt hat, ein kennzeichnendes Beispiel für seinen Flattergeist, so will er die verschmähte Braut heiraten, um beide Teile zu befriedigen. Ansaldo's Entdeckung ist ein Schlag ins Wasser. Luigi will auch jetzt noch Isabella heiraten, Ferdinando auch jetzt dem Mädchen ein „Vater aus Liebe" bleiben. Ansaldo schäumt vor Wut und sinnt neue Pläne aus, zum Ziele zu gelangen. Da er in der Stadt einen Strolch weiß, der dem verschollenen Don Roberto, dem nunmehr als Vater geltenden Manne, dem Äußern nach täuschend ähnlich sieht, so verpflichtet er ihn durch eine Handvoll Goldstücke, als Kapitän aufzutreten und Isabella als sein Kind zu verleugnen, sodaß der schmähliche Verdacht der unehelichen Geburt auf das unschuldige Mädchen fallen muß. Doch Mariana und ihr Kammermädchen Paolina, die mit dem echten Kapitäne, der mittlerweile auch auf der Bildfläche erscheint, zusammen die Überfahrt von Messina nach Neapel gefahren sind, entlarven den Doppelgänger; Ansaldo's schändlicher Plan mißlingt, Luigi und Isabella, Ferdinando und Mariana, die mit dem guten Liebestauschhandel zufrieden ist, werden ein Paar.

Mancher wird die Ansicht teilen, daß dieses Machwerk ein unwahrscheinliches, oberflächliches Stück ist, daß eine

Gestalt wie die des „Vaters aus Liebe“ beinahe lächerlich wirken muß.

f. Sechster Teil. Ostern 1770.

Doch Justus Heinrich Saal verdrießt es nicht, daß ihm die Kunstrichter schlechten Geschmack in der Auswahl seiner Stücke vorwerfen, die Ostermesse des Jahres 1770 beschert dem deutschen Publikum den sechsten Teil der Gesamtübersetzung, der zur Genüge dartut, daß des Übersetzers Geschmack auch dann nicht auf der Höhe steht, wenn er Goldonische Lustspiele bringt, die seinem Publikum schon bekannt gewesen sind, wie die drei Komödien des sechsten Teiles: „Die gelassene Frau“ (La moglie saggia), die auf dem Kochschen Theater in Loths Übersetzung schon seit 1762 gegeben worden ist, „Die ledige Pamela“ (Pamela nubile), schon 1756 von einem Ackermannschen Schauspieler als „Pamela, oder die belohnte Tugend“, 1758 von Weisker als die „Die Engeländische Pamela“ wiedergeben, und „Die verehlichte Pamela“ (Pamela maritata), 1764 von Laudes unter demselben Titel übersetzt. Auch der Wert des vierten, bis dahin noch unbekannten Stückes, des „Lehnsherrn“ (Il feudatario) ist gering, wie bei Gelegenheit der Besprechung von Heermanns „Dorfdeputierten“ (1772) gezeigt wird.

g. Siebenter Teil. Michaelis 1770.

I rusteghi.

Mit der Auswahl des ersten Lustspieles des siebenten Bandes (Michaelismesse 1770), der weder vor noch nach Saal wiedergegebenen Komödie „die Grobiane“ hat Saal jedoch einen guten Griff getan. Es ist eine Uebersetzung des köstlichen venezianischen Lustspieles „I rusteghi“ (1770), eines der besten Werke des Dichters der Lagunenstadt, das den Gegensatz zwischen dem alten herrischen Bürgertum und der neuen leichtsinnigen Generation darstellen soll, eine These, die auch bewunderungswürdig durchgeführt ist.

Die junge Lucietta soll heiraten, ihr Vater, der mürrische und rechthaberische, wenn auch herzensgute Lunardo hat ihr einen Mann bestimmt. Aber der Alte ist es, der im Hause zu befehlen hat, und so soll sie den bestimmten Liebhaber weder sehen noch sprechen. Aber der entschlossenen Felice, der Gattin des entschlossenen Canciano, die Mitleid mit dem armen Mädchen hat, gelingt es, ihr den Bräutigam zu zeigen.

Bei Gelegenheit des Karnevals kommt er verkleidet ins Haus; die Verlobten erkennen und gefallen sich. Als jedoch die beiderseitigen Väter etwas von diesem Schritte erfahren, wollen sie von der Verlobung nichts mehr wissen, und nur der energischen Nachbarin Felice glückt es, ihre harten Köpfe zur Milde zu bewegen. Die Frauen bitten um Verzeihung und wollen gehorsam sein, aber auch die Rusteghi sollen etwas von ihrer Grobheit ablegen und bei ihrem guten Herzen freundlich sein.

Alle Personen dieser Komödie sind meisterhaft dargestellt und atmen Leben und Leidenschaft.

Auch „die Gastwirthin" (La locandiera) ist ein ausgezeichnetes Lustsiel.

„Die gutherzige Magd" ist dieselbe Komödie (La serva amorosa), die schon im Jahre 1764 zu Wien unter dem Titel „Die gutherzige Kammermagd" im Drucke erschienen ist.

L'avaro.

Das vierte Stück „Der Geizige" ist nur von Saal übersetzt worden. Es ist eine Wiedergabe von Goldonis Avaro und soll Gelegenheit bieten, Saals Kunst näher zu untersuchen.

Donna Eugenia, eine schöne und reiche Witwe, ist von vielen Bewerbern umgeben. In der Charakterzeichnung der drei Liebhaber zeigt Goldoni viel Meisterschaft. Der Conte dell'Isola ist ernsthaften, manchmal verdrießlichen Charakters, aber von aufrichtiger Leidenschaft entbrannt, der Cavaliere degli Alberi ist heiterer, angenehmer Sinnesart, der mantovanische Student Don Ferdinando, der soeben seine Doktorprüfung bestanden hat, mag ihr nicht seine Liebe gestehen aus allzugroßer Schüchternheit. Der Schwiegervater Donna Eugenias, der unverbesserliche, köstlich gezeichnete Don Ambrogio, möchte sie gerne los sein, aber nur, ohne mit der Mitgift herauszurücken. Gewandt ist es ausgemalt, wie die beiden Bewerber um Eugenia bei ihm anfragen, der eine offen, der andere versteckt, wie der dritte, der verliebte Student, sofort auf die Mitgift Verzicht leistet. Der pfiffige Cavaliere schafft den Ausweg, daß er zwar nicht gerade auf die Mitgift verzichtet, aber sie zur Nutznießung zinsweise dem alten Geizhalse überlassen will. Er ist es denn auch, der von Eugenia zum Gatten erwählt wird. Alle Personen sind meisterhaft gezeichnet, nur die umworbene Witwe, die zwischen den Bewerbern kühl berechnend Auswahl trifft, läßt den Zuhörer kalt.

Auch in dieser Wiedergabe Saals ist die von den Kunstrichtern seiner Zeit schon gerügte „Mattigkeit und Nachläßigkeit" zu bemerken.

Treffende Bilder kann der Übersetzer nicht wiedergeben. Don Ambrogio ist selbst etwas in die Witwe verliebt. Es tut ihm weh, daß sie ihm noch die Haut vom Kopfe auffrißt, aber er fürchtet sich doch, sie zu verlieren, denn sie würde sein Herz mitnehmen (I,1 Se sta meco, mi mangia le ossa, e se ne va, mi porta via il cuore). Bei Saal kommen die Bilder Ossa und Cuore nicht heraus: „Wenn sie länger da bleibt, so verzehret sie mir alles, geht sie aber von mir, so reißt sie mir die Seele aus dem Leibe." Der Cavaliere vergleicht den Conte spöttisch mit einem Astrologen, der seiner Kundschaft das Horoskop stellt und fordert ihn (1,6) auf: Via dunque, voi che alzate l'oroscopo de' cuori umani, vi dà l'animo d'indovinare chi sarà il fortunato. Im Deutschen fehlt das Bild und es heißt steif: „Nun gut, so wagen sie es doch einmal, sie, der sie die verborgensten Geheimnisse des menschlichen Herzens so gut zu entdecken wissen, zu errathen, wer dieser Glückliche (der Auserwählte Eugenias) sein wird." Ambrogio ist über die Absicht des Cavaliere, auf Eugenias Mitgift verzichten zu wollen, so entzückt (1,9) daß er den gesellschaftlichen Ton vergißt und den Ritter duzt: Che tu sia benedetto. Dieser feine, charakteristische Zug kommt im „Geizigen" nicht heraus: „Der Himmel erhalte sie!" Wenn Ambrogio (1,10) zu Ferdinando sagt: So fange ich denn von jetzt an, Ihnen gute Reise zu wünschen (Dunque principio fin da ora ad augurarvi il buon viaggio) so will er damit andeuten, daß er ihm solange Gutereise wünschen wird, bis der lästige Gast sich entfernt. Dieser verborgene Nebensinn ist bei Saal nicht mitangedeutet: „So wünsche ich ihnen auch gleich eine glückliche Reise." Eine lusinghiera ist eine verführerische Sirene, keine „Schmeichlerin" (Eug. zu Cav. Mi tenete voi nel numero delle lusinghiere 1,6). Ambrogio traut dem Handel mit dem Cavaliere doch nicht, er ist nicht im klaren darüber, darum will er auf der Hut sein (1,9 Eh, ci vedo del torbido, ma sono all'erta). Das Deutsche giebt den Sinn unklar wieder: „Ha! Ich sehe wohl Verwirrungen genug vor mir, aber ich bin auf meiner Hut." Der Cavaliere gesteht, daß der Geizhals ihn (1,13) gehörig (sonoramente) ausgehöhnt hat. Der deutsche Ritter berichtet falsch, daß er „öffentlich" zum Narren gehalten worden ist, hat die Unterredung doch unter vier Augen stattgefunden. Als der Graf den Ritter Eugenia's Hand küssen sieht, wird er ziemlich unwillig (1,6 Vedendone baciar la mano, freme alquanto), während Saal ihn „toben" läßt. Gar nicht verstanden hat der Übersetzer die Bemerkung des Grafen: Voi m'invitate a nozze, qualora mi provocate a parlare — Sie reizen mich, ihnen einen Heiratsantrag zu machen, wenn sie mich dazu bringen, mich auszusprechen („Es ist allemal die größte Freude für mich, so oft sie mich zum Reden ermuntern"). Don Ferdinando sagt stolz, daß seine Familie

nicht von seinem Doktortitel abhänge : Signore la mia casa, non si fonda su questo titolo. („Mein Herr, unser Haus ist nicht stolz auf diesen Titel.") Dergleichen Fehler ließen sich noch mehr aufzählen, doch für jetzt genug dieser Blütenlese.

h. Achter Teil. Frühjahr 1771.

Im Frühjahre 1771 erscheint der achte Band der Übersetzung.

Von den vier Schauspielen dieses Teiles ist bis dahin nur eins, der schon im Jahre 1758 von Heubel übersetzte „Venezianische Advokat", bekannt gewesen. Die „Kaufleute" (I mercanti) haben später durch Bock die Nationalisierung „Die Holländer, oder was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht ?" erfahren. Die zwei andern Stücke aber sind nur von Saal behandelt worden.

La donna di maneggio.

Das erste ist „Die Frau von vielen Geschäften", die Wiedergabe der Donna di maneggio.

Donna Giulia ist eine vielgeschäftige, kluge Frau. Sie hat zwischen Donna Aspasia und Don Alessandro ein Verlöbnis zustande gebracht. Doch bald droht dies in die Brüche zu gehen ; denn der wetterwendische Verlobte hat seine Neigung einem andern Mädchen, Donna Aurelia, zugewendet. In dem Augenblicke, da der Flattergeist bei der Vermittlerin erscheint und sich ihr zu Füßen wirft, um sie davon abzubringen, über den Treubruch an seinen Vater zu berichten, überrascht Don Properzio, der Herr des Hauses, die beiden und er, der ohnehin schon immer Verdacht aus jeder Kleinigkeit schöpft, ist fest davon überzeugt, daß seine Frau ein Liebesverhältnis mit dem Bittsteller habe. Er gerät in äußerste Wut und jagt die ganze Dienerschaft im Glauben, alle hätten mit der Schuldigen konspiriert, aus dem Hause, selbst Fabrizio, seiner Gattin unentbehrlichen Sekretär. Das edle Weib setzt seinem unwürdigen Betragen passiven Widerstand entgegen, sodaß der argwöhnische Gatte, nebenbei auch noch ein großer Knauser, bald solch ein Leben ungemütlich findet. Donna Giulia sucht unterdessen die getrennten, sonderbaren Liebhaber wieder zu vereinigen. Sie bringt es fertig, Donna Aurelia aufzuklären und zu bewegen, Don Alessandro einen Absagebrief zu schreiben. Dafür wird sie an den Poeten Don Ridolfo durch Tauschhandel abgegeben, für den die vielgeschäftige Frau ein Patent vom russischen Hofe in der Tasche hat. Donna Aspasia, die lange getan hat, als ob ihr nichts

an Alessandro und seiner Untreue gelegen sei, gesteht ihre Liebe zuletzt doch und verzeiht dem Reuigen. Auch Don Properzio tut es leid, seine Frau in schmählichem, unbegründetem Verdachte gehabt zu haben, und er legt sogar die Verwaltung des ganzen Hauswesens in ihre erfahreneren Hände, die entlassene Dienerschaft wird wieder angestellt.

Die Vielgeschäftigkeit der Donna di maneggio in Dingen, die sie eigentlich nicht viel angehen, die Leichtigkeit, mit der hier Herzen verhandelt werden, die Veränderlichkeit der Charaktere stempeln diese Komödie zu einem der schwächsten Erzeugnisse des venezianischen Autors.

La figlia ubidiente.

Das letzte Stück des achten Teiles ist „Die gehorsame Tochter“ (La figlia ubidiente, 1751), moralisches Problem — eine gehorsame Tochter will dem Vater zu Liebe einen Mann annehmen, der ihr zuwider ist, und auf einen heißgeliebten, zärtlichen Liebhaber verzichten — in ermüdender Breite ausgesponnen wird. Rosaura, die Tochter „eines nicht allzureichen Kaufmannes“ und Florindo, der Sohn seines Geschäftsfreundes aus Livorno, lieben einander aufs innigste, sodaß des Mädchens Vater schon seine Zustimmung geben möchte und der angehende Bräutigam zu seinem Vater reist, um dessen Einwilligung zu erlangen. Mit der Erlaubnis in der Tasche kehrt er zurück und will nun die Heirat vor sich gehen lassen. Aber Rosaurens Vater Pantalone ist ein Pfiffikus, der saubere Geld- und Herzensgeschäfte zu treiben weiß; er hat seine Tochter mittlerweile an den halb verrückten, ausschweifenden, aber ungeheuer reichen Grafen Ottavio verschachert, der sich mit der Tänzerin Olivetta, der sauberen Tochter von Pantalone's Bedienten Brighella, die Zeit vertreibt, ohne Florindo's Rückkunft abzuwarten. Vergebens tobt dieser, umsonst zerfließt Rosaura, die den widerlichen Ottavio nicht vor den Augen sehen mag, in Tränen, der alte Geizhals „muß sein Wort, das er dem Grafen unglücklicherweise einmal gegeben hat, auf alle Fälle halten“, ohne indessen zu gestehen, daß des Sonderlings Geldsack es ihm angetan hat. Und nun muß dem Publikum ein rührendes Beispiel musterhaften, kindlichen Gehorsams gegeben werden. Wohl liebt Rosaura ihren Florindo noch immer ungemein, wohl dreht sich ihr beim Anblicke Ottavio's das Herz fast im Leibe um, aber sie will gehorchen, und die Hochzeit soll in wenigen Stunden stattfinden, und wirklich hätte sich das Mädchen lächelnden Angesichtes, aber im Herzen vor Schrecken und Widerwillen halb erstorben auch dem Moloch Gehorsam geopfert, wenn nicht der Graf, halb aus Launen, halb aus Angst vor Florindo, der ihn bedroht hat, Pantalone seinen Ehevertrag zurück-

geschickt hätte. Nun können Florindo und Rosaura ein glückliches Paar werden.

Es lohnt sich nicht, auf diese Komödie näher einzugehen, liegt doch ihr Unwert zu klar zu tage.

Die wie immer wörtliche Wiedergabe Saals zeigt, wie schon früher ist dargetan worden, daß der Übersetzer nicht über, sondern noch unter seinem Originale steht; denn es findet sich genug an schwach und falsch wiedergegebenen Stellen. Florindo berichtet Beatrice, Rosaura's doppeldeutiger Freundin, daß Brighella ihm von den grandezze, der großartigen Lage und Fähigkeit seiner Tochter, der Tänzerin, erzählt habe. Es klingt zu schwach, wenn Saal (1,2) den ehemaligen Bedienten von ihrem „großen Ansehen" aufschneiden läßt. Als zärtlicher und zugleich stolzer Vater nennt Brighella Olivetta stets: la mia creatura, während sie im Deutschen farbloser „meine Tochter" heißt (1,16). Er spricht (1,13) von ihren onorate fadighe, von ihren Bemühungen, die mit den Gesetzen der Ehrenhaftigkeit niemals in Widerspruch gekommen sind, wo sein deutscher Doppelgänger schief von ihrem „ruhmvollen Fleiße" redet. „Rosauren zum Possen will ich noch hier bleiben" sagt Olivetta (3,8) bei Saal. Goldonis Tänzerin ist eine viel grausamere Natur, sie will Rosaura, ihre ehemalige Herrin und Braut ihres Anbeters Ottavio, förmlich zur Verzweiflung bringen (Si, voglio restare per far disperare Rosaura). Pantalone ist ein Mann von Bildung, der niemand seinen Mittagstisch verweigert (Mi son un galantomo, e alla mia tòla no ricuso nissun). Es will nichts heißen, wenn der Übersetzer ihn seine Aufrichtigkeit (2,6) betonen läßt („Ich bin ein aufrichtiger Mann, und weiße Niemanden von meinem Tische weg"). Beatrice ist eigennützig, sie möchte sich mit Rosaura, wenn sie einmal Frau des reichen Grafen geworden, gern amüsieren (Avrei quasi piacere che Rosaura lo prendesse. È generoso, staremo allegri). In der deutschen Wiedergabe sagt sie (1,12) plump offenherzig: „Er ist freygebig, und das wäre eine gute Sache für mich." Beatrice rät ihren Freunden, die Zeit nicht mit Hoffen zu vertändeln, sondern sich sicher zu stellen (Ma assicuriamoci intanto) und sich schnell gegen des Vaters Willen zu verheiraten. (Saal matt und schief: „Aber nur indeß einen Muth gefaßt". 2,5) Ganz falsch sind folgende Stellen übersetzt. Brighella schnaubt (1,13) den Kellner an: Seu matto? Siora Olivetta, mia fia, volè che la riceva in camera del letto — Bist Du verrückt, willst Du, daß Siora O., meine Tochter, Besuche im Schlafzimmer soll empfangen? („Seyd ihr närrisch? Und ihr wollet, daß Mamsell Olivetta, meine Tochter, ein Bett in ihr Zimmer setzen soll?") Beatrice redet (2,5) den beiden Verliebten zu: Una bellissima promissione fra voi altri due; una toccatina di mano alla mia presenza e del mio servitore,

manda a spasso il signor conte Ottavio — Ein recht hübsches Eheversprechen zwischen Euch beiden; ein netter kleiner Händedruck in meiner und meines Bedienten Gegenwart jagt den Herrn Grafen Ottavio zum Teufel. („Durch ein förmliches Verlöbniß unter euch beyden; ich hätte euch, in meiner Gegenwart, einander die Hände geben, und den Herrn Grafen durch meinen Bedienten wieder zum Henker schicken lassen".) Völlig unverständlich giebt Saal Harlekins Frage (2,10) wieder: Ti fa ballar anca lei — Lehrt sie dich auch tanzen, wenn er übersetzt: „Du sie können auch tanzen?" So beweist der Übersetzer auch durch diese Wiedergabe, wie mangelhaft er seinen Text auffaßt und wiedergiebt.

i. Neunter Teil. Michaelis 1771.

Aber er hat nicht auf die Stimmen der Kritik hören wollen. Auf der Michaelismesse des Jahres 1771 erscheint der neunte Teil der Übersetzung, von Ch. H. Schmid in seinem „Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772" scharf verurteilt (S. 164). Es wäre nicht nötig gewesen, „den Hausvater" und den „Diener zweier Herrn" zu übersetzen; denn diese beiden Komödien sind in Leipzig um diese Zeit schon bekannt und gespielt worden (als „Muttersöhnchen" von Loth und als „Diener zweyer Herrn" von demselben Verfasser). „Das wackere Mädchen" hat Bock 1775 unter dem Titel „Wissenschaft geht vor Schönheit" zu Hamburg zum ersten Male aufführen lassen. Beide Arbeiten gehen auf die Donna di garbo zurück, mit dem Unterschiede, daß des Theaterdichters Bearbeitung hoch über Saals fehlerhafter, wörtlicher Wiedergabe steht.

La bottega del caffè.

Mit dem vierten Lustspiel „Das Kaffeehaus" (La bottega del caffè) hat Saal einen guten Griff getan, denn es enthält eine vorzügliche venezianische Sittenschilderung.

Don Eugenio, ein wohlhabender venezianischer Kaufmann, ist durch die Leidenschaft des Spiels so weit gebracht worden, daß er sein Vermögen wegwirft, seine edelmütige Frau Vittoria vernachlässigt, sich mit dem Abenteurer Flaminio, der sich Conte Leandro nennt und seiner Gattin, die ihm in Pilgerkleidung nachreist, entlaufen ist, Tag und Nacht herumtreibt und der leichtfertigen ballerina Lisaura in Gemeinschaft mit seinem saubern Spielgenossen Flaminio, aufs zweideutigste den Hof macht. Vergebens suchen der Kaffeehausbesitzer Ridolfo, in dessen Hause die meisten Szenen vor sich gehen, und der ein Freund seines verstorbenen Vaters gewesen ist, in Gemeinschaft mit der opferwilligen Gattin, die ihm maskiert über-

all nachgeht, den leichtsinnigen Spieler auf den Weg der Besserung zu bringen, Don Marzio stiftet in übertriebener Neugier mit seiner bösen Zunge immer neue Verwirrung, bis endlich die Verhaftung Pandolfo's, eines Spielgenossen Eugenio's, der sich als Falschspieler entpuppt, dem Spieler die Augen öffnet und ihn in die Arme der bereitwillig verzeihenden Gattin zurückführt. Auch Donna Placida wird mit Flaminio vereinigt, die Lästerzunge Don Marzio wird von dannen gejagt. Die wechselreichen Auftritte dieses bewegten Stückes sind mit einer Naturtreue und Lebhaftigkeit ausgemalt, die Goldoni noch immer als Meister der Lustspieldichtung zeigt.

k. Zehnter Teil. 1774.

Nach dem Erscheinen des neunten Bandes tritt in Saals Übersetzertätigkeit eine längere Pause ein, die ungünstige Kritik, die sein Werk erfahren hat, hat doch wohl Einfluß auf ihn gehabt; denn erst im Jahre 1774 giebt er den zehnten Teil seiner Übersetzung heraus. Auch einen neuen Verleger hat er sich ausgesucht; denn dieser Teil wird zu Leipzig bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn gedruckt. Alle vier Lustspiele des zehnten Bandes sind um diese Zeit schon bekannt gewesen. „Das komische Theater" ist schon 1764 unter dem Titel „Das Theater" von I. A. D. S., „Der Schmeichler" 1768, „Der Cavalier und die Dame" bereits 1761 unter dem Titel „Der Kavalier und die Dame oder die zwei gleich edlen Seelen" und „Die Familie des Antiquitätensammlers, oder Die Schwiegermutter und Schwiegertochter" schon 1767 unter dem Titel „Die Familie des Antiquitätenhändlers oder die Schwiegermutter und Schwiegertochter" dem deutschen Publikum bekannt gemacht worden.

Es ist indessen unnötig gewesen, diese goldonischen Komödien noch einmal wiederzugeben; denn sie gehören, vielleicht mit Ausnahme des letzteren, zu dem allerschwächsten, was der fruchtbare Dichter geschaffen hat.

l. Eilfter Teil. 1777.

Wieder unterbricht der Übersetzer seine sehr verlangsamte Tätigkeit. Denn erst im Jahre 1777 erscheint bei Breitkopf der eilfte Band der Lustspiele. Es hat der letzte sein sollen; denn mit diesem Bande hört Saals Arbeit ganz auf.

Dieser Teil enthält noch vier bis dahin unbekannte Komödien. Nur zwei davon „Der Spieler" und „Der Schauspielerdirektor aus Smirna" sind später noch einmal zum Gegenstande einer Wiedergabe gemacht worden, wie späterhin nach-

gezeigt werden wird. Die beiden anderen Lustspiele sind nur von Saal übersetzt worden.

L'avaro geloso.

„Der eifersüchtige Geizige" ist eine Wiedergabe des Avaro geloso, den Goldoni im Jahre 1753 nach der Trennung von Medebac verfaßt hat. Es ist nicht recht verständlich, wie diese Komödie bei ihrer Erstaufführung hat durchfallen können; denn sie gehört nicht zu den schwächsten Schöpfungen des italienischen Dichters. Das Problem, darzustellen, wie ein Mensch zwischen zwei Leidenschaften, dem Geize und der Eifersucht, hin- und hergepeitscht wird, ist vorzüglich gelöst. Donna Eufemia, die Tochter des Arztes Balanzoni und Frau des geizigen und eifersüchtigen Kaufmannes Pantalone, hat unter den Leidenschaften ihres Mannes sehr zu leiden, sie erhält kaum das nötigste zum leben und wird stets hinter Schloß und Riegel gehalten. Diese schmähliche Behandlung erträgt sie mit engelgleicher Geduld, und ihre vom Gatten so sehr beargwöhnte Treue wankt nicht, auch als Don Luigi sich durch Geschenke beim Geizhalse einzuschmeicheln gewußt hat und ihr seine Dienste anbietet. Sie fährt fort, geduldig zu leiden, bis ein gewaltsamer Umschwung ihren Mann bessert und sie von einem doppelten Tyrann, dem Geize und der Eifersucht, befreit. Man will Pantalone nämlich seiner Wuchergeschäfte wegen den Prozeß machen und nur dem Dazwischentreten des Ratsherrn Sigmondo hat er es zu verdanken, wenn er frei ausgeht. Von seinen Lastern aber ist er geheilt. Ist auch der Charakter der unschuldig mißhandelten, engelhaft geduldigen und treuen Eufemia, die an Rosaura in der Moglie saggia erinnert, äußerst selten, die Sinnesart des eifersüchtigen Geizigen ist mit bedeutender Kunst Zug für Zug ausgemalt.

Le smanie per la villeggiatura.

Das letzte von Saal wiedergegebene Stück ist „Die thörichte Neigung zur Landlust", die Übersetzung der Goldonischen Komödie Le smanie per la villeggiatura. (Venezia 1761). An Handlung ist in diesem Stück fast gar nichts vorhanden. Es handelt sich darum, ob die beiden Partien Filippo und seine Tochter Giacinta und Leonardo und seine Schwester Vittoria aufs Land reisen sollen oder nicht, ob Leonardo und Giacinta ein Paar werden sollen, oder ob es Guglielmo, des eifersüchtigen Anbeters Nebenbuhler gelingt, die Liebe des hitzigen und jähzornigen Liebespärchens zu durchkreuzen. Vergebens stichelt der Schmarotzer Ferdinando die beiden modesüchtigen, wankelmütigen und streitbaren Mädchen Gia-

cinta und Vittoria immer mehr auf, der weiche Vater Filippo schwankt hin und her, von beiden Seiten wird der Befehl zum Ein- und Ausspannen der Postpferde, welche die Reisenden nach dem Landaufenthalte Montenero bringen sollen, verschiedentlich gegeben, der uneigennützige Fulgenzio bringt alles zuletzt doch auf gute Wege, und Leonardo und Vittoria werden ein glückliches Paar, das mit Freunden und Verwandten in die Villeggiatura fährt.

Die Charakteristik der beiden Liebenden ist ausgezeichnet; die halsstarrige Modedame Vittoria, der gutmütige Alte Filippo, der unverschämte Schmarotzer Ferdinando sind so recht aus dem Leben gegriffen.

Wie in den vorigen Übersetzungen, so hat Saal auch in dieser letzten Wiedergabe dargetan, daß er ungenau, matt und steif das Original verdeutscht.

Der Haushofmeister Paolo berichtet (I,I), daß auch die Wachsfabrik (la cereria) ihr Geld haben möchte. Im Deutschen entsteht daraus eine „Wachslichthändlerinn". Vittoria will (I,VIII) von ihrem Schneider bedient sein, wenn immer es ihr einfällt (e vo' che mi serva quando mi pare). Falsch giebt Saal das wieder: „er soll und muß mich schleunig bedienen". Guglielmo wendet sich (I,IX) bittend an Giacinta's Vater Filippo: se potessi villeggiare coll' amabile sua figluola. Sein deutscher Doppelgänger ist ein steifer Bittsteller, denn er ruft in hölzernem Tone aus: „Wenn ich mein ländliches Vergnügen mit seiner liebenswürdigen Tochter anstellen dürfte!" Filippo weiß, wie weit er zu Hause gehen darf (e poi in casa mia so quanto mi posso compromettere I,X). Ungenau giebt der Übersetzer des Vaters Betrachtung über die moralische Aufsichtspflicht über die Tochter wieder: „Und dann weiß ich auch, wie weit ich mich auf meine häusliche Einrichtung verlassen kann". Giacinta ist stolz darauf, daß sie bei ihrer Umgebung alles durchsetzen kann, was sie will (I,XI) faccio far alla gente tutto quello che io voglio). Die Wiedergabe giebt das ganz falsch wieder: „ich lasse dem Gesinde alles machen, was es will". Wütend ruft (I,XII) der erboste Liebhaber Leonardo, der Teufel möge die Geliebte aufs Land schleppen (Va, che il diavolo ti strascini). Bei Saal klingt das matt genug: „Der Teufel mag dich hinausführen." Es kommt dem ehrlichen Fulgenzio ungeheuerlich vor, daß Filippo sich von seiner Tochter tyrannisieren läßt (questa mostruosità che una figluola abbia da comandar più del padre). Der deutsche Fulgenzio hält das für eine „Unanständigkeit". Giacinta lobt der „Freundin" Vittoria „Dicke und Frische" (siete grassa e fresca II,XII). Wenn die Wiedergabe das übersetzt: „sie sehen ja so munter und frisch aus", so vergißt er die Vorliebe Goldonis für Embonpoint, der in der Dicke einen Teil

seines Frauenschönheitsideales sah. Vergl. seine Liebe zur Baccherini, die er „grassoccia“ nennt (Petrocchi p. 112).

So hat sich durch diese Untersuchungen zur Genüge feststellen lassen, daß die „Gesamtübersetzung“ von Justus Heinrich Saal, die im Jahre 1777 abbricht, was richtige Auffassung des Originals angeht, was Gewandtheit der deutschen Wiedergabe betrifft, nicht auf großer Höhe steht. Das Vermächtnis, das Lessing, wie die Vorrede besagt, Saal hinterlassen hat, ist nicht in die rechten Hände geraten; denn von dem scharfsichtigen, genauen Dramaturgen und Dichter, der leider von diesem Vorhaben abgekommen ist, ist es einem Übersetzer übertragen worden, der zwar fest am Originale klebt, aber es nicht mit Geschick wiederzugeben weiß, sondern flüchtig und nachlässig seine Aufgaben betreibt, um nur schnell Band auf Band in die Welt hinauszusenden.

3. Druck der Bockschen Bearbeitung des Accidente curioso. 1777.

In demselben Jahre (1777) erscheint zum erstenmale eine Arbeit Bocks im Buchhandel. Im zweiten Bande des „Hamburgischen Theaters“, das bei J. J. C. Bode im Verlage der Theaterdirektion (Schröders) gedruckt wird, findet sich die Komödie „Geschwind, eh es jemand erfährt, oder: Der besondere Zufall“.

4. Druck der anderen Arbeiten Bocks. 1778.

Das folgende Jahr 1778 bringt dann auch die anderen Goldonibearbeitungen des Hamburger Theaterdichters. Sie erscheinen in der von Bock selbst zu Leipzig bei Christian Gottlob Hilscher von 1778—81 in vier Bänden herausgegebenen Sammlung „Vermischtes Theater der Ausländer. Zum Gebrauch der deutschen Bühne herausgegeben von J. C. Bock“. Das Lustspiel „Die Holländer; oder: Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht!“ eröffnet den ersten Band (1778), die Komödie „Wissenschaft geht vor Schönheit“ beschließt ihn.

In demselben Jahre erscheint auch Reichards „Sind die Verliebten nicht Kinder?“ zu Gotha im Druck.

5. Ein Nachdruck der Operette „Der Krieg“?

Im Jahre 1778 fühlt sich ein Unbekannter bemüßigt, eine Neubearbeitung (Nachdruck?) des Goldonischen Krieges zu veröffentlichen. Das Werk wird S. 307 im „Taschenbuch für

Schauspieler und Schauspielliebhaber, Offenbach 1779" angemeldet unter dem Titel: „Das lustige Soldatenleben im Felde, oder so gehts im Lager zu; eine komische Oper in zwey Akten, eine verbesserte Ausgabe, Offenbach am Mayn, bey U. Weiß, 1778, vier und ein viertel Bogen." „Der Herausgeber versichert", so fährt der genannte Anzeiger fort, „daß diese Operette zwar sehr niedrigkomisch, aber bey dem Publikum sehr beliebt sey. Er habe sie hier zuerst in zwey Aufzügen abgetheilt, und da sie in der ersten Ausgabe, die mir ganz unbekannt ist, ganz in Versen gewesen, nun ausser den Arien, alles in Prosa umgeschaffen. Er habe das Stück etwas vermehrt, und unter andern den Vater der Charlotte auftreten lassen. Die Personen sind: Herr Greyß, ein Proviantcommissar; Charlotte, dessen Tochter; Henriette, Tochter eines Offiziers; Liesel, eine Marquetenderin; ein Hauptmann; ein Lieutenant; ein Fähnrich; zwey gemeine Soldaten."

Es wird sich wahrscheinlich um einen Nachdruck handeln, der der uns schon bekannten Operette von Ramler und Weiße deutsche Namengebung gegeben hat.

6. „Die sanfte Frau" von Engel. 1779.

Im Jahre 1779 kommt J. J. Engels „Sanfte Frau" zu Leipzig auf den Markt.

7. „Paridom Wrantpott" von Bock. 1779.

Im zweiten Bande des „Vermischten Theaters der Ausländer" wird „Paridom Wrantpott, oder: Wer schilt, wird wieder gut" von Bock veröffentlicht.

Das letzte Jahr der Periode 1775—1780 bringt noch drei Veröffentlichungen.

8. Reichards „Muttersöhnchen" und „Weltbürger". 1780.

Zu Berlin bei Arnold Wever erscheinen zwei Bearbeitungen H. O. Reichards. Es sind dies „Das Muttersöhnchen oder: der Hofmeister" und „Der Weltbürger".

9. Schröders „Hofmeister". 1780.

Zu Wien wird Fr. Ludw. Schröders Arbeit „Der Hofmeister oder: das Muttersöhnchen" herausgegeben.

So hat ein Überblick über die Periode 1775—1780 gezeigt, daß der Einfluß des italienischen Komödiendichters im Theaterleben und im Buchhandel seinen Höhepunkt erreicht hat.

Als charakteristische Erscheinung ist der Versuch Bocks, Schröders und anderer zu bezeichnen, Goldoni den deutschen Verhältnissen anzupassen; mit Saal erschien ein Uebersetzer, der eine deutsche Gesamtwiedergabe des italienischen Dichters liefern wollte.

F. Die Zeit nach 1780.

I. Goldoni im Buchhandel.

Vom Jahre 1780 ab aber beginnt der Niedergang, wie der folgende Überblick deutlich dartun wird.

Im Jahre 1781 werden zu Frankfurt und Wien zwei Arbeiten des Schauspielers Salomo Friedrich Schletter (1739—1801, Schauspieler bei der Seylerschen Gesellschaft, dann auf dem Wiener Nationaltheater als Schauspieler und Souffleur tätig) herausgegeben.

1. „Der Vormünder" von S. Fr. Schletter. Frankfurt 1781.

2. „Wahrheit ist gut Ding" von demselben. Wien 1781.

Zu Frankfurt erscheint eine Übersetzung des Goldonischen Tutore als „Der Vormünder", zu Wien eine Bearbeitung des Bugiardo unter dem Titel „Wahrheit ist gut Ding", vielleicht nach Bockschem Rezept.

Doch da die beiden Drucke auf keiner Bibliothek sich mehr auffinden ließen, ist eine kritische Beurteilung unmöglich.

3. „Die sanfte Frau" von Engel, Wien 1783.

Im Jahre 1783 wird „Die sanfte Frau" Engels auch in Wien bei Rudolph Gräffer gedruckt.

Erst im Jahre 1778 erscheint etwas Neues.

4. „ Das Muttersöhnchen auf der Galeere" von Giesecke. 1787.

Es ist eine ungeschickte Bearbeitung des allbeliebten, von Loth, Schröder und Reichard schon behandelten Padre di

famiglia, die unter dem Titel „Das Muttersöhnchen auf der Galeere“ von dem Augsurger Schauspieler Johann Georg Karl Giesecke „als Erstling seiner theatralischen Muse beim Verlassen Salzburgs“ (Widmung an Herrn von Haffner, unterzeichnet: Salzburg, 1787, den 20 Hornung) verfaßt worden ist.

Der Titel „Das Muttersöhnchen auf der Galeere“ ist recht sonderbar gewählt. Pancrazio teilt (III,XII) seiner Gattin mit, daß der schuldige Sohn, wenn er entdeckt werden sollte, zur Strafe auf See gehen muß (Ho parlato con un capitano di nave, che è alla vela. Subito che sarà venuto in chiaro, chi di due è il delinquente, subito lo fo imbarcare, e lo mando via) und am Schlusse, als Florindo's Schuld sich herausgestellt hat, erklärt er (III,IX) als sein Endurteil: Florindo anderà sulla nave ch'è alla vela, dove aveva destinato di mandare il cattivo figliuolo. Der Sünder soll demnach während der vier Jahre, die er bis zur Hochzeit mit Rosaura, seiner Mitschuldigen, noch warten muß, Dienste auf einem Segelschiff tun, dessen Kapitän seinem Vater befreundet ist. Wenn man Gieseckes Titel liest, so hört sich das an, als ob Florindo von seinem eignen Vater zur Galeerenstrafe verdammt worden sei und als ob der Bearbeiter in seinem Stücke die Leidenszeit des Sträflings auf der Galeere schildern wolle; dem ist jedoch nicht so; denn der Inhalt des „Muttersöhnchens auf der Galeere“ deckt sich genau mit dem des Padre di famiglia.

Die Bearbeitung der italienischen Komödie zeigt, daß sie von einem Manne herrührt, der Bühnenverhältnisse und Publikum genau kennt. Es ist jetzt Mode, die Goldonischen Stücke in der Sphäre des deutschen Bürgerhauses spielen zu lassen. So befinden wir uns hier in einem deutschen Kaufmannshause. Man macht die Bekanntschaft von Herrn und Frau Lemberg, Karl, dem Sohne aus erster, Fritz, dem aus zweiter Ehe. Der Hofmeister heißt Spitzbart, Doktor Blumberg, Lembergs Freund, hat die Töchter Wilhelmine und Juliane. Jakob und Finette sind Bediente im Lembergschen Hause. Tiburzio tritt als Kaufmann Freyenhoff auf. Der Schauplatz ist in einer großen deutschen Handelsstadt. Der Knecht Ruprecht, der Kinder Schreck, wird erwähnt; er wird von Frau Lemberg zum Vergleiche mit ihrem Manne herangezogen (1,13).

In diesem Kreise hat man seine Freude an aufdringlicher Moral und breitem Witz. Lemberg hält sich selbst ein Privatissimum über Weiber (1,5), seiner Frau liest er ein Kapitel von überzärtlichen Müttern (1,13) und erhöht so noch den manchmal schon zu moralischen Ton des Originals.

Spitzbart liest (2,10) aus den Hieroglyphen der Zukunft, daß ihm und seinem sauberen Zögling der Galgen winkt. Karl erzählt dem Doktor Blumberg (3,2) „so herzbrechend“ sein Unglück, daß dieser „sein Schnupftuch herauskriegt, und

in Kompagnie auf der freyen Straße ein Duett zu heulen anfängt.“ Goldonis Dottore berichtet (III,II) würdiger und einfacher: Mi ha racontato il fatto, e mi ha intenerito. So verdirbt Giesecke manchmal die Charakteristik. Lemberg bemerkt (3,2 Ende), daß es so wenig wahre Freunde giebt. Giesecke läßt den Doktor Blumberg noch hinzufügen: „Jawohl! weniger noch als Jungfern“, eine Äußerung, die im Munde des ernsten Arztes sonderbar klingt.

Außerdem muß alles möglichst grell gezeichnet werden. Als Florindo von Fiammetta seiner Zudringlichkeit wegen mit dem Plätteisen verbrannt worden ist, bricht die ihren Sohn verzärtelnde Mutter über die Magd in leidenschaftliche Scheltworte aus (Ah, disgraziata, indegna). Der Bearbeiter steigert den Zorn der Frau Lemberg bis zur Rohheit („Du unverschämtes, niederträchtiges Thier!“) Spitzbart ist niederträchtigeren Charakters als Ottavio; denn er bezeichnet die geile Betschwester Wilhelmine direkt als seine Geliebte im schlimmen Sinne des Wortes (3,1). Blumberg vereinigt Moralprediger und Spaßvogel in einer Person. Immer wieder verrät er Sinnesart und Amt durch den unausbleiblichen Ausruf: „Poz Lex und kein Ende.“ Er droht (3,18) seiner sauberen Tochter: „Warte, du sauberes Gefäß der Heiligkeit, ich will dich fegen.“ (Indegna, saprò punirla). Den gewissenlosen Erzieher jagt er mit dem spöttischen Befehle fort (3,21): „Magister moralitatis, haben Sie die Gnade sich aus dem Hause zu packen.“ (Signor Ottavio, mi favorisca di andarsene di questa casa.)

Wie das schon bei Schröder zutage tritt, streicht auch dieser Bühnenschriftsteller alles, was ihm für den Gang der Handlung entbehrlich scheint. Es wird nicht ausgeführt, wie Florindo durch Heiratsversprechungen Fiammetta hintergeht (II,V) und wie Ottavio dem leichtgläubigen Kammermädchen seine goldenen Spangen ablockt (II,VI). Man wird nicht zum Zuhörer des Heiratshandels gemacht, den Beatrice zuerst mit Eleonora für ihr Söhnchen zu treiben sucht, und den sie mit Rosaura zum Abschlusse bringt. Die Lästerreden, in denen sich die Betschwester über Eleonora ergeht, unterdrückt Giesecke in seinem „Muttersöhnchen“.

Dieser Bearbeiter zeigt durch die Lebendigkeit seiner Ausdrucksweise, daß er die Sprache gut beherrscht. Dafür ist die dreizehnte Szene des ersten Aktes charakteristich. Dort macht Pancrazio seiner Frau den berechtigten Vorwurf: Che diavolo fate voi? Sul viso dite al figliuolo che egli studia anche troppo. E questa la buona maniera di allevare i figliuoli? Mi maraviglio dei fatti vostri? Non avete punto di giudizio: „Aber, um Gotteswillen, Frau, sag mir, was fängst du für verfluchtes Zeug an? Ist's im Oberstübchen nicht richtig? — Dem Burschen sagst du frei ins Gesicht, daß er zu viel

studiert? Das ist der wahre Weg die Kinder fürs Zuchthaus groß zu ziehen. — Aus der Haut möcht' ich über dergleichen Teufelstreiche fahren. Du willst immer so klug seyn, als ob man bey dir die Weisheit der ganzen Welt fürs Geld haben könnte und zeigst jetzt wieder, daß du kein Quintchen Hirn im Kopf hast." Dieser Passus kennzeichnet Gieseckes ganze Übersetzungskunst. Es ist gewandtes, derbes, aber treffendes Deutsch, das der Verfasser ziemlich in die Breite zieht.

5. „Der Diener zweier Herrn" von Schröder erscheint im Buchhandel 1790.

Im Jahre 1790 erscheint in der „Sammlung von Schauspielen für das Hamburgische Theater", die zu Schwerin von 1790—94 in vier Bänden herausgegeben wird „Der Diener zweier Herrn" von Schröder im Drucke.

6. „Spielerglück". 1790

In demselben Jahre wird zu Augsburg im siebenten Bande der „Deutschen Schaubühne" (1788—1802) das Stück gedruckt „Spielerglück. Ein Lustspiel nach Regnard und Goldoni."

Moritz, der Sohn des Barons Dallbeck, eines reichen Bankiers, ein Spieler, liebt Karoline von Mildenberg und wird wieder geliebt. Immer von neuem verzeiht sie ihm seine Leidenschaft, ja, sie schenkt ihm als Unterpfand ihrer Liebe zuletzt noch ihr in Diamanten gefaßtes Portrait. Er aber versetzt es flugs bei dem Juden Aaron (Regnard's Madame de la Resource), um sich aus einer seiner häufigen Klemmen zu reißen. Der Justizrat Werten, Moritzens Oheim und Nebenbuhler, ist so erfolglos in seinen Werbungen um die Hand des Fräuleins, daß Dallbeck, des Spielers Vater, in der zuversichtlichen Hoffnung lebt, das Mädchen werde den Jüngling aus dem Sumpfe seines Lasterlebens erretten können. Aber seine Hoffnung wird bald aufs grausamste getäuscht; denn durch einen unglücklichen Zufall entdeckt Lorchen, der Mildenberg Mädchen, bei Aaron das versetzte Portrait, und nun reicht ihre Herrin, einsehend, daß ihr Geliebter seine Leidenschaft der Liebe vorzieht, dem zwar älteren, aber ernsthafteren Nebenbuhler Werten die Hand, der Spieler aber kehrt wieder zu seinen Karten zurück.

Das deutsche Stück ist eine getreue Kopie von Regnard's „Joueur". Die Handlung ist dieselbe Szene für Szene. Die Sprache ist frei, immer wieder deutsche Verhältnisse und Personen den französischen unterschiebend, eine gute freie Übersetzung.

Im Giuocatore endet alles glücklich; denn Rosaura, die italienische Angélique verzeiht ihrem Florindo, Regnard's Valère, am Schlusse doch noch. Auch bei Goldoni versetzt der dem Spiele ergebene Liebhaber ein erhaltenes Liebespfand. Ja, er ist noch ein größerer Übeltäter, er betört eine Sängerin Beatrice mit Heiratsvorspiegelungen. Als die Betrogene aber merkt, daß er schon mit Rosauren versprochen ist, zeigt sie der Nebenbuhlerin das ihr von Florindo gegebene schriftliche Eheversprechen. Darauf sagt sich nun die beleidigte Rosaura von dem charakterlosen Spieler los. Um sich aus der drückenden Geldverlegenheit zu reißen, gibt er einer alten, reichen, männertollen Jungfer ein Eheversprechen; als die aber von Rosaura hört, welch ein sauberer Patron der „Bräutigam" ist, sagt sie sich von ihm los und reicht dem alten Pancrazio ihre Hand. Da geht Florindo auf einmal und unvermittelt in sich. Auch Pantalone, Rosaurens Vater, sieht eine Probe seiner Reue; denn als er ihm eine Summe von 350 Zechinen aushändigen will, die Tiburzio, einer seiner früheren Mitspieler, von Gewissensbissen geplagt, dem Kaufmann ausgezahlt hat, damit er sie seinem betrogenen Kameraden übergebe, bittet er ihn, das Geld für ihn aufzuheben, da er nicht mehr vorhat zu spielen. Daraufhin erfolgt dann der gewöhnliche rührende Schluß. Florindo erhält von Rosaura, seiner früheren Braut, Verzeihung und von Pantalone, ihrem Vater, die Zustimmung zur Heirat, wenn er ein Jahr lang zeigt, daß seine Besserung anhält. Der gebesserte Spieler verspricht dies hoch und heilig und schließt mit einer Rede auf die verderblichen Folgen seiner bösen Leidenschaft.

„Spielerglück" weist nur wenige und geringfügige Anleihen aus dem Goldoni auf.

Der italienische Dichter versteht es besser als der französische, ein lebendiges Bild des Spielerlebens zu entwerfen. Bei ihm ereignen die Vorgänge des Spieles sich nicht hinter der Bühne, man sieht die Spieler mit leiblichen Augen ihrer Leidenschaft fröhnen. Sie wüten und toben im Angesichte des Zuschauers, während die Regnardchen Helden nur über die Folgen des gehabten Spiels und zwar im leidenschaftslosen, glatten Alexandriner reden. Von dieser Goldonischen Glut und lebhaften Anschaulichkeit hat der deutsche Bearbeiter etwas dem Regnard'schen Stücke eingehaucht. Darum übernimmt er die ganze lebensvolle Szene (Giuocatore I,IV), wo der Spieler sich vornimmt, nicht mehr zu spielen, „wenn er nur erst zehntausend Dukaten gewonnen hat", „Se arrivo a vincere dieci mila zechini"; und daraufhin mit glühenden, bezaubernden Farben lachende Zukunftsbilder dem verzweifelnden Geiste, der nach Hoffnung lechzt, als Tröstung vorzaubert (Spielerglück 3,6).

Pantalone hält nichts auf die Schwüre Florindos, keine Karte mehr anzurühren, denn „schon hundertmal", sagt er zum Spieler, „hast du mir das versprochen", (Ste promesse le ha fatte centenara di volte), sondern hält ihm einen langen, eindringlichen Sermon über die Spieler und ihre moralische Verkommenheit, in dem der zerknirschte Florindo ein abschreckendes Spiegelbild seiner selbst erblickt. Reuig erwidert der Sünder (Giuocatore I,XIII = Spielerglück 1,5): Voi mi avete posto dinanzi agli occhi uno specchio, in cui vedo chiaramente lo stato miserabile del giuocatore — „Sie haben einen Spiegel vor die Augen gehalten, indem ich den elenden Zustand eines Spielers aufs deutlichste sehe". An einer anderen Stelle rechnet der Spieler verzweifelt sein Spiel nach. (Giuocatore I,XIX: Quel maledetto sette! ma, che dico del sette? Il fante! e il cinque! Tutti, tutti!) „Spielerglück" benutzt diesen lebhaften Ausdruck der Verzweiflung (1,3): „Die Sieben! Aber was sag ich von den Sieben? Der Bube! Die Fünfe! Ja, alle, alle!"

Doch diese geringfügigen Entlehnungen sind ohne Nachfolger geblieben, sodaß „Spielerglück" dem Regnard fast alles, dem Goldoni fast nichts verdankt.

7. Goethes Tasso und Goldonis Tasso.

In diesem Jahre erscheint Goethes Tasso im Buchhandel. Nun hat auch Goldoni einen Tasso geschrieben. Haben die beiden etwas gemeinsam?

Diese Frage ist schon verschiedentlich aufgerollt worden. Dütschke (Programm des Victoriagymnasiums zu Burg 1889) folgert daraus, daß Goethe den Dichter der Lagunenstadt wohl gekannt hat. Dennoch führt eine Untersuchung zu keinem Resultate.

II. Die Bühne von Weimar. 1791—1815.

Ein Beweis für die Zähigkeit, mit der die Goldonischen Stücke sich halten, ist das Repertoire des Weimarschen Theaters zu der Zeit, wo es unter Goethes Leitung gestanden hat, nämlich in den Jahren 1791—1815.

Es sind in diesen fünfundzwanzig Jahren 27mal Goldonische Stücke gespielt worden. Das ist zwar keine bedeutende Zahl, aber wenn man bedenkt, daß in dieser Periode die deutsche Bühne an Originalstücken überaus reich ist, daß die klassischen Dramen Schillers und Goethes mit den Rühr-

stücken Ifflands und Schröders, mit der reichen Menge Kotzebuescher Produkte, mit den neu auftauchenden Werken der Romantiker, den meisterhaften Erzeugnissen Heinrich von Kleists, den beliebten Schicksalsdramen Zacharias Werners und seiner Gefolgsleute abwechseln, so ist es immer bedeutsam, daß der Fremdling Goldoni sich jedes Jahr noch einmal auf dem klassischen Theater Weimars zu Gaste findet, ja, daß von den sieben Komödien des italienischen Dichters, die auf dem Spielplane stehen, drei unbekannte Stoffe vermittelten.

1. Der „Lügner" von Ehrenfeld.

Aus dem Repertoire seines Vorgängers Bellano hat der Theaterdirektor Goethe vier Lustspiele des Goldoni übernommen. Es sind dies Schröders „Diener zweier Herrn", der vom 16. Oktober 1794 bis zum 3. März 1817 achtzehnmal (!) die Zuhörer ergötzt, der „Lügner" eines Herrn Ehrenfeld (nicht mehr aufzufinden), der zweimal, am 4. Juni und am 28. September 1808 über die Bretter geht, „Die verstellte Kranke", die nur einmal, am 3. Mai 1798, gegeben werden darf, und Bocks „Holländer", die das Schicksal ihrer Vorgängerin teilen (sie werden am 24. Januar 1792 dargestellt).

2. Eine Bearbeitung der Guerra durch Vulpius.

Neu ist eine Bearbeitung des Goldonischen Krieges durch Vulpius, den Schwager des Bühnenleiters, den Verfasser des berühmten „Rinaldo Rinaldini" (nicht mehr aufzufinden). Sie wird zweimal den Zuschauern geboten, am 15. Oktober 1793 und am 20. Dezember desselben Jahres.

3. Ifflands Übersetzung des Bourru bienfaisant.

Iffland unternimmt es, noch einmal den Bourru bienfaisant wortgetreu, aber in einer gewandten, glatten Sprache wiederzugeben. Natürlich ist auch diese Übersetzung äußerlich deutschen Verhältnissen angepaßt. Aus Geronte, Dalancour, Angélique, Dorval, Valère, Piccard und Martuce werden Herr Morhof, Albigheim, sein Neffe, Adelaide, Albigheims Schwester, Windal, Morhofs Freund, Waldau, Adelaidens Liebhaber, Konrad, Morhofs Diener, und Mariane, seine Haushälterin. Sonst aber ist nichts geändert. Die Zeiten des Bourru bienfaisant sind vorbei, wird er doch nur einmal, am 30. Dezember 1812, auf der klassischen Bühne gegeben. Es ist nur wohl Ifflands Ruf zu verdanken, daß die Wiedergabe um dieselbe Zeit in die Sammlung: „Deutsche Schaubühne; oder dramatische Bibliothek der neuesten Lust-, Schau-, Sing- und Trauerspiele",

die von 1811—1818 zu Augsburg und Leipzig im Drucke erscheint, aufgenommen wird (Band 14 = 1812).

4. „Die Basen" von Gotter.

Neu für den Weimarer Theaterbesucher ist ein Stück, das indirekt auf Goldoni zurückgeht. Es sind dies „Die Basen" von Gotter, eine Bearbeitung der „Caquets" der Gatten Riccoboni, die wiederum aus den Pettegolezzi des italienischen Lustspieldichters geschöpft sind.

Diese ergötzliche Komödie ist zweimal von der Weimarer Truppe aufgeführt worden, nämlich am 19. November 1795 und am 4. Februar 1796.

Es ist derselbe Stoff, der schon im Jahre 1772 am Churpfälzischen Hofe bearbeitet worden ist unter dem Titel „Die Liebe unter den Handwerksleuten". Das Gottersche Stück geht, wie schon bemerkt, auf die „Caquets" der Riccoboni zurück. Die Verfasser dieses Werkes sind die Gatten Antoine François Riccoboni, Schauspieler auf dem italienischen Theater zu Paris und Verfasser einer Geschichte des italienischen Theaters (Siehe Seite 30), und Marie Jeanne Laboras de Mézières, Verfasserin berühmter Romane (Lettres de Miß Catesby) und ebenfalls Schauspielerin, die 1792 zu Paris im Alter von 79 Jahren gestorben ist.

Die beiden Dichter der Caquets haben die schon aus unserer Operette bekannte Handlung bedeutend gekürzt, dabei allerdings die Munterkeit der Verwicklung stark beeinträchtigend. Nebenpersonen fehlen: Lelio, der Geck, und somit die Szene, wo er den beiden Römerinnen, hier Madame Griffon, procureuse, bei weitem bedeutender als ihre Nichte Nanette (bei Goldoni ihre Freundin) den Hof macht, wo er ferner die bewußtlose Checchina = Babet auffängt, und so den Lästermäulern neuen Stoff bietet. Mit ihm fällt auch sein Diener Arlecchino. Toffolo, ein Ruderknecht Paron Toni's, der Checchina gern den Hof machen möchte, und Merlino, ragazzo napolitano, der Sgualda bestiehlt, ferner bloße Statisten wie Pandaro, Moccolo, Ruderknechte Toni's, ein Gepäckträger, ein Hausknecht, ein Diener Eleonora's, der einen der beiden Römerinnen, fehlen bei Riccoboni, der alles zu vereinfachen sucht, wo Goldoni die bunte Staffage liebt. Der Bagiggiaverkäufer Musa ist zum Juden Menechem geworden. Die kleinen Szenen, in denen eine Klatschbase der anderen ihre große Neuigkeit erzählt, sind zusammengezogen, ob zum Vorteile des Stückes, mag dahingestellt sein, da sie die kleinen lebhaften Auftritte des italienischen Lustspieles aufs äußerste beleben. In dem französischen Stücke wird nicht der Schiffs-

patron Adrien (Paron Toni) der Liebelei mit Babet = Checchina verdächtigt, sondern Belhomme, der Goldonische Pantalone. Die Bearbeiter haben in ihrem Streben nach äußerer Deutlichkeit den venezianischen Kaufmann zu einem reichen, buckligen Sonderling umgewandelt, der am Schlusse Angélique = Anzoletta heiratet. Die Lästerzungen werden am Ende von Riccoboni's Komödie gelinder behandelt als in der Vorlage des Stücks. Man hat den Personen der Pettegolezzi allen Grund und Boden genommen, wenn man sie nach Paris versetzt. Viel lebhafter aber sind die Goldonischen Szenen dieses echten Volksstückes im heiteren, sonnigen Venedig. Man vermeint, die heißblütigen Venezianerinnen am Rialto und auf der Piazza San Marco gestikulieren zu sehen, man versteht ihre Neugierde, als ein neues Schiff von der Levante ankommt, in aller Munde lebt der venezianische Dialekt, durch seine kraftvollen Ausdrücke, seine spitzigen, in kurzen Sätzchen gefaßten Antithesen so passend für diese Lästerzungen. Alles dies kann das glatte, feine Französisch der geschniegelten, fast leidenschaftslosen Personen der Caquets, alles dies kein Paris ersetzen.

Gotter folgt dem Inhalte der Caquets, nur schneidet er alles auf deutsche Verhältnisse zurecht, wie Riccoboni auf die französischen. Wir treffen Jette (Babet), Adrians Nichte, die Doktorin Griffel und ihre Nichte Luise an (Griffon und Nanette), Aus Du Bois wird Holzhausen, Jettens Bräutigam, Belhomme, heißt Schönemann. Die Klatschbasen Marotte, Cathérine und Angélique sind hier Tine, Regine, Trödlerinn, und Engeln, Putzmacherin, benannt. Renaud, der Vater Babet's, entpuppt sich als Reuter und Menechem heißt Gumprecht. Adrian ist Eigentümer des Marktschiffes nach Köln (I,IV : Il conduisait ses bâteaux à Rouen), der Mann der Doktorin Griffel ist „des heiligen römischen Reiches Hof- und Pfalzgraf" gewesen (2,10).

Die Sprache ist kräftiger, ausdrucksvoller als das Französische, fast dem italienischen, oder besser gesagt, dem venezianischen Original, das Gotter anscheinend nicht gekannt hat, gleichzusetzen. Charakteristisch ist dafür der vierte Auftritt des ersten Aufzuges, wo Marotte = Tine (Sgualda), die eine der Klatschbasen, über Adrians Frau zu erzählen weiß: Il faut que vous sachiez, qu'Adrien avait épousé une fille par amour. Ça vous était joli, fringant, alerte, un port de reine, un caquet! Oh c'était une maitresse poulette. Tant qu'Adrien demeurait à la maison, tout allait bien ; mais quand il conduisait ses bâteaux à Rouen, c'étaient des promenades, des collations, le bal du matin au soir, des madames à panier, des officiers d'armée un train . . . . Enfin, elle a bien fait parler d'elle. „Ich weiß nicht, ob Ihr mehr gehört habt, wie Vetter Adrian zu seiner Frau gekommen ist. Er war ein so

alter Hang. Er wollte, er wollte auch nicht; plump! mußt' er sie doch nehmen. Hübsch war sie, das mußte ihr der Neid lassen, frisch wie ein Röschen, und munter, wie ein Reh; aber auch ein Schelm in der Haut! — Wenn Adrian daheim war, ach! Da gings so still und ehrbar bey ihr zu, wie im Kloster. Aber sobald er den Rücken wandte — er hatte damals gerade das Marktschiff nach Köllen im Pachte — immer geschwinder und lauter, heysa, juchheh! Da war der Henker los mit lockern Offizierchen und beblechten Kavalierchen, mit Spazieren und Kutschieren, und Kränzchen und Bällchen und Ständchen von früh bis in die Nacht." Der Charakter des alten hereingefallenen Junggesellen, des leichtsinnigen Frauchens kommt bei Gotter noch deutlicher heraus als bei Riccoboni. Dieses Streben nach äußerer Anschaulichkeit herrscht auch bei der Zeichnung der übrigen Charaktere vor. Tine nennt Schönemann (1,1) einen alten Hasenfuß, und das ist er im vollsten Maße. Er weiß sich vor der „hochzuverehrenden Frau Doktorin" nicht aus in Komplimenten (1,2). Diese ist sich ihrer Würde noch mehr bewußt als Madame la Procureuse. Durch Sprachmengerei soll sie noch komischer wirken: „Bon Dieu! wie pitoiable Sie sich anstellen! Courage, junger Herr! Nehmen Sie ihre Partie en grand capitaine" (zu Holzhausen). Sie rühmt sich (2,10) Schönemann gegenüber: „Mein lieber Mann ist des heiligen römischen Reiches Hof- und Pfalzgraf." Von ihr ist ihre Nichte Luise angesteckt. Erstaunt über Tinas Redestrom ruft sie (1,2) aus: „Ah Ciel! Quel flux de bouche!" und tut äußerst geziert. Immer wieder sucht Gotter Adrian als echte Wasserratte zu kennzeichnen, und läßt seine Sprache von Fischerausdrücken wimmeln. Sein Grundsatz ist, „vor dem die Segel zu streichen, dem Ehre gebührt. (Il faut céder à qu'il appartient I,II)" „Was fehlt unserem Holzhausen?" fragt er (3,10) „Er sieht ja so verstört aus wie ein abgetakeltes Schiff." „Jettens Augen sind doch ein untrüglicher Kompaß," bemerkt er zu Schönemann, der die Engeln heiraten will, doch zuletzt ruft er ihm (3,10) fröhlich zu: „Brav, alter Kaper! Da hat er eine gute Prise gemacht! Glückliche Fahrt! (Ne songeons plus qu'à la joie, nous voilà tous contents)" Die Trödlerinnen Tine und Regine sind wie die Venezianerinnen Sgualda und Cate derber als ihre französischen Schwestern Marotte und Cathérine. (1,2 J'ai de l'argent dans ma poche: „Ich habe Geld in der Ficke.") Der Jude entwickelt ein treffendes Idiom bei Gotter (3,2 Menechem zu Marotte: Si vous voulez, moi porte chez vous tout ma marchandise: „Wenn Sie sonst Lust haben, ebbes zu schachern — ich führ auch Nähnadeln, Federmesser, Scheeren —")

Im großen und ganzen ist Gotters Bearbeitung nicht ungeschickt, nur schade, daß er nicht von dem prächtigen venezianischen Volksstücke I pettegolezzi delle donne ausgegangen

ist (das er wohl nicht gekannt hat), anstatt von einer schon verflachten Bearbeitung, den Caquets der Gatten Riccoboni.

Ein kurzer Überblick über Goldonis Einfluß im 19. Jahrhundert ist vorne im Literaturverzeichnis 1,41—49 gegeben. Die Ausführung würde zu weit führen.

BINDING SECT. DEC 10 1964

PQ
4700
M3

Mathar, Ludwig
Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY